

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
DOUTORADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

CLAUDIA VALERIA FRANÇA VIDAL

**TENSÕES INTERSECCIONAIS E GIRO DECOLONIAL NO FAZER POÉTICO DA
ESCRITORA PARAENSE ROBERTA TAVARES**

BELÉM-PA

2025

CLAUDIA VALERIA FRANÇA VIDAL

**TENSÕES INTERSECCIONAIS E GIRO DECOLONIAL NO FAZER POÉTICO DA
ESCRITORA PARAENSE ROBERTA TAVARES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação.

Linha de pesquisa: Processos Comunicacionais e Mídiação na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage

BELÉM-PA
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V648t Vidal, Claudia Valeria França.
Tensões Interseccionais e Giro Decolonial no Fazer Poético da
Escritora Paraense Roberta Tavares / Claudia Valeria França Vidal.
— 2025.
237 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Cultura e Amazônia, Belém, 2025.

1. decolonialidade. 2. interseccionalidade. 3. escritoras
paraenses. 4. fazer poético. 5. Roberta Tavares. I. Título.

CDD 302.2



Defesa de Tese Ata de Desempenho de Discente

Aos **vinte e cinco** dias do mês de **fevereiro** de **dois mil e vinte e cinco**, às **14 horas**, foi realizada, na Sala 01 (Auditório) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA), a **Defesa de Tese** de **Claudia Valéria França Vidal**, discente do curso de **Doutorado**, cujo trabalho intitula-se **“TENSÕES INTERSECCIONAIS E GIRO DECOLONIAL NO FAZER POÉTICO DA ESCRITORA PARAENSE ROBERTA TAVARES”**. A Comissão Examinadora, constituída pelos docentes **Leandro Rodrigues Lage (PPGCOM/UFPA)**, **Danila Gentil Rodriguez Cal (PPGCOM/UFPA)**, **Francisco Smith Pereira Júnior (UFPA/IEMCI/PPGArtes/PPLSA)**, **Maria Luzia Miranda Álvarez (IFCH/UFPA)** e **Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA/UEPA)**, emitiu o seguinte parecer:

A banca examinadora destaca o ineditismo e originalidade do trabalho, a competência na abordagem dos referenciais teóricos e a qualidade da articulação interdisciplinar entre os campos da Literatura e da Comunicação.

Resultado final:

- ☒ (X) Aprovado sem alterações
- ☐ () Condicionado a pequenas alterações
- ☐ () Aprovado mediante reformulação sob a responsabilidade do aluno e do orientador
- ☐ () Reprovado

Outros comentários:

- ☐ () Louvor
- ☒ (X) Indicação para publicação

Eu, **Leandro Rodrigues Lage**, orientador e presidente da Comissão, lavrei a presente ata que segue por mim assinada e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage (Orientador – PPGCOM/UFPA)

Documento assinado digitalmente



LEANDRO RODRIGUES LAGE
Data: 28/02/2025 09:10:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Danila Gentil Rodriguez Cal (Avaliadora Interna – PPGCOM/UFPA)

Documento assinado digitalmente



DANILA GENTIL RODRIGUEZ CAL
Data: 27/02/2025 11:07:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA



Documento assinado digitalmente

FRANCISCO PEREIRA SMITH JÚNIOR

Data: 27/02/2025 23:23:36-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Francisco Smith Pereira Júnior (Avaliador Externo–(IEMCI / PPGArtes / PPLSA)

Maria Luzia Miranda Álvarez

Prof.^a Dr.^a Maria Luzia Miranda Álvarez (Avaliadora Externa–IFCH/UFGA)



Documento assinado digitalmente

PAULO JORGE MARTINS NUNES

Data: 27/02/2025 14:07:48-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes (Avaliador Externo– UNAMA/UEPA)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Teresinha e meu pai João por terem me trazido a essa existência e por todo seu apoio ao longo da minha vida. A vocês que começaram a vida como costureira e feirante, e tanto se sacrificaram para que eu e o Claudio tivéssemos melhores possibilidades, eu poderia dizer muitas coisas para expressar minha gratidão e ainda assim não seria o suficiente. Então, resumindo em três palavras: até aqui chegamos.

A meu irmão Claudio e minha prima-irmã Socorro. Muito obrigada por existirem em minha vida e sempre torcerem por mim assim como também torço por vocês. E sigamos!

A minha filha Deborah e meus filhos André e Lucas, pessoas que me ensinaram o mais profundo significado da palavra amor, sem eles eu seria um ser humano inteiramente diferente e certamente muito menor. Obrigada cantarem comigo a epopeia da vida.

A algumas pessoas lindas que cruzaram meu caminho e que chamo de meus amigos e minhas amigas: compadre Sabá, Francisco Neto, Karina, Smith, Rodrigo (em memória), Bruno, Andrei, Diogenes, Fabiana, Karol, Gabrielle e Camila. Obrigada por permanecerem em minha vida nesses quatro intermináveis anos segurando minhas mãos, ouvindo minhas reclamações, me dando colo, enxugando minhas não poucas lágrimas, me incentivando e acreditando na minha capacidade de cumprir “os 12 trabalhos de Hércules” muito mais do que eu mesma.

A minhas parceiras e meus parceiros de teatro da Companhia Paraense de Potoqueiros por terem vibrado por minha aprovação no processo seletivo, por embarcarem comigo na viagem que foi o “Mulheres da Sala 4”, pela compreensão da necessidade de me ausentar para dar conta das demandas do programa. Muito obrigada por me salvarem do excesso de cotidianidade e pela loucura criativa de vocês combinar com a minha na maior parte do tempo.

Ao meu querido Mestre Cizinho por nossas sessões semanais de violão que me ajudam a desligar um pouco do trabalho e têm sido uma fonte de alimento para a minha alma exaurida.

Ao meu cardiologista Dr. Leandro Rosa e às mulheres profissionais da saúde que me acompanharam ao longo dessa jornada: à oftalmologista Dra. Tânia Tancredi e às terapeutas oculares Dra. Lorena Paiva e Bárbara Brito; à gastroenterologista Dra. Betânia Cavalcante e às psicoterapeutas Lilian Gouvea (durante o processo seletivo e o primeiro ano do curso) e Danieli de Lemos (a partir de 2024). A vocês o meu muito obrigada porque fazer uma pós-graduação requer muito da saúde física e mental.

Aos colegas homens escritores e aqueles e àquelas que sendo ou não escritores atuam como artistas, editores, livreiros, mediadores de leitura e demais profissionais do campo literário paraense com quem tenho entrado em contato desde 2017 que entendem que uma

andorinha só não faz verão, especialmente: Antônio Juraci Siqueira, Apolo da Caratateua, Sinval Santos, Telma Cunha, Márcio Souza, Roseli Sousa, Rui do Carmo, Claudio Cardoso (em memória), Rita de Cássia, Giselle Ribeiro, Clei Souza, Rita Melém, Cris Rodrigues, Andrei Simões, Joana Chagas, Janete Borges, Ursula Bahia, Vânia Santos, Carol Magno, Roberta Mártires, Leila Leite, Marcela Bomfim, Preto Michel, Renato Torres, Joseny Santos, Cristina Pessoa, Jeniffer Yara, Évora Borges, Izabela Cristian, Joseana Souza, Harley Dolzane, Camila Andrade, Thiago Kazu, Rodrigo Briveira, Vasco Cavalcante e Airton Souza. Ao valorizar a coletividade e constantemente levarem em falas e ações tantas pessoas, nomes e livros quanto possível, vocês exercem um papel imprescindível na expansão do campo literário. Além de importante seu trabalho também é admirável nesse mundo tão individualista.

À Roberta Tavares e todas as escritoras brasileiras paraenses que nos antecederam e àquelas que são nossas contemporâneas por respirarem, escreverem e publicarem seus textos entregando-os para circular no mundo para que falem de nós (que somos tantas e tão diversas) e conosco, e com outros e outras de outros tempos e terras, fazendo-nos existir para além de nossas existências imediatas. Evoé!

A meus colegas da FAV, especialmente: Ísis, Rodrigo, Acilon, Walter, Samia, Bruno e Cássio do colegiado do curso de Produção Multimídia. O apoio moral e por vezes logístico desde a seleção em 2020 contribuiu muito para chegar ao final da jornada.

Aos professores e às professoras que fazem o PPGCOM, sobretudo às mulheres que ministraram as disciplinas que cursei: Alda Costa, Danila Cal, Manuela do Corral, Rosaly Brito, Rosanne Steinbrenner e Vânia Torres. Vocês são potência e inspiração.

Ao meu orientador, professor Leandro Lage, pelos muitos e longos áudios para tentar me convencer da importância política de dar seguimento a esse trabalho quando eu só pensava em desistir. Eu lhe devo isso, bem como, devo-lhe inúmeras contribuições na tecitura dessa tese durante quatro anos de trabalho. Muito obrigada pela parceria!

Ao professor Smith e às professoras Danila, Manuela e Edmara da banca de qualificação por se disponibilizarem ao diálogo acadêmico e pelos inúmeros apontamentos e indicações de leitura que trouxeram importantes contribuições para a conclusão da presente pesquisa.

A todos, todas e todes colegas mestrandos e doutorandos do PPGCOM com quem convivi nos espaços digital e físico, em especial aos que entraram comigo na turma de doutorado de 2021 e às companheiras do grupo de estudos Comunicação, Estética e Política (CEPOLIS). Agradeço por todos os compartilhamentos de artigos e livros, pelas trocas teóricas e pelas conversas, risadas e lanches que dividimos em nossos encontros e que acalentaram aquela porção mais delicada e preciosa que temos: nossa humanidade

Sou feita de tantas coisas
de cacos de poemas estilhaçados
verbos residuais
rastros de liberdade
precarizadas, mas insistente

De tantas mulheres
memórias afetivas
vozes cantando ave marias
cheia de graças & garças
fragmentos de existências
a emudecer a gente
(...)
(Tavares, 2023, p. 24)

RESUMO

A presente tese defende que a literatura brasileira escrita por mulheres paraenses é um espaço saturado de relações interseccionais de poder por ser atravessado por discriminações baseadas em diferenças sociais herdadas do violento processo de colonização europeia nas Américas. Isso se dá porque agentes sociais ao interagirem se engajam em relações nas quais procuram alcançar seus interesses exercendo pressões uns sobre os outros, ou seja, gerando forças de poder que em cada sociedade tomam diversas formas e que se sobrepõem acentuando umas às outras (Foucault, 1995). Embora o poder não seja uma substância que se possa reter e que relações de poder também gerem movimentos de resistência, processos históricos de dominação criam formas opressivas mais estáveis porque historicamente prolongadas e naturalizadas em uma sociedade, porém, em certos espaços a intensidade com que atuam interseccionalmente as tornam mais evidentes (Collins 2022). Assim, o objetivo geral desta pesquisa é investigar a reverberação de tensões interseccionais de gênero, racialização e classe social no fazer poético de Roberta Tavares considerando sua especificidade de mulher e pessoa negra e quilombola vivendo e produzindo literatura no estado do Pará no século XXI. Com esse propósito, discutimos as origens coloniais das opressões de gênero, racialização e classe presentes na constituição do espaço social brasileiro que afetam sobretudo mulheres racializadas como a escritora. Além disso, traçamos um panorama diacrônico do campo da literatura paraense de autoria feminina para compreender as condições do contexto atual que contribuem para acolher ou dificultar a emergência de sua produção. Ademais, pensamos sobre as obras de Tavares tendo em conta sua referida especificidade. A justificativa dessa pesquisa no âmbito da Comunicação é a perspectiva do texto literário como unidade enunciativa que integra um processo comunicativo em diálogo com outras, como propõem Gadamer (1999), Ricoeur (2010) e Bakhtin (2010). A decisão em centrar a investigação no fazer poético da escritora Roberta Tavares deveu-se a sua representatividade no recorte a partir de levantamento realizado na presente pesquisa entre 2021 e 2022 que catalogou 136 escritoras paraenses em atividade a partir de obras do acervo pessoal preexistente da pesquisadora. A investigação foi direcionada pela combinação das abordagens de pesquisa com afetos (Moriceau, 2020) e a interseccional e realizada combinando as metodologias bibliográfica e documental. Foram adotados cinco eixos de análise, o primeiro dizendo respeito à materialidade dos três livros individuais da escritora e os demais concentrados nos poemas de seu livro artesanal “Mulheres de Fogo”. Além dos estudos já mencionados, o aporte teórico foi composto principalmente de autores que discutem historiografia literária brasileira e gênero, tais como Gotlib (1998), Duarte (2004; 2018) e

Dalcastagnè (2018), colonialidade e decolonialidade na América Latina, tais como Quijano (2005), Mignolo (2017), Maldonado-Torres (2019) e Carneiro (2023), e feminismos de orientação decolonial, tais como Gonzalez (2018), Lugones (2014) e Ribeiro (2019). Concluimos que o fazer poético de Tavares se alinha a escrevivências (Evaristo, 2020) e é disruptivo em relação à tradição hegemônica e que o contexto paraense atual é mais propício à sua emergência em comparação a períodos históricos anteriores.

Palavras-chave: decolonialidade; interseccionalidade; escritoras paraenses; fazer poético; Roberta Tavares.

ABSTRACT

The present thesis defends that Brazilian literature written by women is a space saturated with intersectional forces due to being transversed by social differences inherited from the violent European colonial process on the Americas. This is because as social agents interact, they engage in relations in which they seek to reach their interests exerting pressure on each other, that is, generating forces of power that take different forms in each society that can superpose enhancing one the other (Foucault, 1995). Although power is not a substance that may be retained and power relations also generate resistance movements, historical processes of domination breed forms of oppression that are more stable because they are historically prolonged and naturalized in a society, but in certain spaces the intensity they act intersectionally make them more evident (Collins 2022). Thus, the main goal of this research is to investigate the reverberation of gender, racialization and social class intersectional tensions in Roberta Tavares's poetic practice considering her specificity as a woman and black person and quilombola living and producing literature in the state of Pará in the XXI century. To this purpose, we discuss colonial origins of gender, racialization and class oppression present in Brazilian social space constitution affecting above all racialized women such as the writer. Furthermore, we outline a diachronic panorama of the field of literature of female authorship from Pará with the aim of understanding the current context conditions that contribute to embrace or hinder the emergence of her production. Moreover, we think about Tavares's works considering her mentioned specificity. The justification for this research in the scope of Communication studies is the perspective of literary text as an enunciative unity that integrates a communication process in dialogue with others as proposed by Gadamer (1999), Ricoeur (2010) and Bakhtin (2010). The decision to focus the investigation on Roberta Tavares's works is due to her representativity in the scope established from an unprecedented survey conducted in the present research between 2021 and 2022 which catalogued 136 active female writers from Pará from the researcher's pre-existing collection. The investigation was guided by a combination of the with affections (Moriceau, 2020) and intersectional research approaches and accomplished combining documental and bibliographical methodologies. Five axes of analysis were adopted, the first one concerning the materiality of the writer's three individual books and the other focusing the poems of the artisanal book "Mulheres de Fogo". Besides the mentioned studies, the theoretical framework was mainly composed of authors who discuss Brazilian literary historiography and gender, such as Gotlib (1998), Duarte (2004 and 2018) and Dalcastagnè (2018), coloniality and decoloniality in Latin America, such as Quijano

(2005), Mignolo (2017), Maldonado-Torres (2019) and Carneiro (2023), and feminisms of decolonial orientation, such as Gonzalez (2018), Lugones (2014) e Ribeiro (2019). We conclude that Tavares poetic writing aligns to 'escrevivências' (Evaristo, 2020) and is disruptive in relation to the hegemonic tradition and that Para's current context is more propitious to its emergence in comparison to previous historical periods.

Key-words: decoloniality; intersectionality; female writers from Para; poetic practice; Roberta Tavares.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Local de origem das escritoras	124
Gráfico 2 – Local de residência das escritoras	124
Gráfico 3 – Publicações das escritoras	125
Gráfico 4 – Formato dos livros.....	127
Gráfico 5 – Gêneros literários	130
Gráfico 6 – Temas recorrentes.....	131

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Roberta Tavares.....	34
Imagem 2 – Antologia do III Prêmio PROEX de Literatura; Imagem 3 – Antologia Eco Poético; Imagem 4 – Trama das Águas; Imagem 5 – Mulheres de Fogo (zine); Imagem 6 – Lugar de Se Morrer é Também o Poema; Imagem 7 – Mulheres de Fogo (livro industrial)...	35
Imagem 8 – A tripla discriminação da mulher negra	54
Imagem 9 – Amostra do quadro de catalogação.....	87
Imagem 10 – Amostra da Antologia Eco Poético	140
Imagem 11 – Último poema e 3ª capa de “Mulheres de Fogo” (zine)	144
Imagem 12 – 1ª e 2ª capas de “Mulheres de Fogo” (zine)	144
Imagem 13 – Poema “Mulheres de Fogo” no verso da folha que forma a capa	146
Imagem 14 – folha central do zine “Mulheres de Fogo”.....	147
Imagem 15 – Capa aberta de “Lugar de Se Morrer é Também o Poema”; Imagem 16 – Folha central do livro; Imagem 17 – Tira da 4ª Capa; Imagem 18 – Lombada do livro.....	150
Imagem 19 – 1ª e 4ª capas e lombada de “Mulheres de Fogo” (industrial)	153
Imagem 20 – 3ª capa de “Mulheres de Fogo” (industrial)	153

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Obras com e de Roberta Tavares	36
Quadro 2 - Roteiro para entrevista semiestruturada	91
Quadro 3 – Literatas paraenses incorporadas ao cânone regional e suas respectivas produções	110
Quadro 4 – Literatas do grupo “Roda de Escritoras Paraenses” mais ativas no grupo em 2019	119
Quadro 5 – Poemas que compõe o livro e seus principais temas	162
Quadro 6 – Poemas que compõe o livro e seus marcadores sociais.....	163

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 Origem da pesquisa e pré-investigação	22
1.2 Problematização, tese e hipótese inicial	25
1.3 Objetivos e metodologia.....	27
1.4 Poemas e vozes enunciantes	29
1.5 Apresentando Roberta Tavares e suas produções.....	33
1.6 Estrutura da tese.....	38
2 DECOLONIALIDADE, INTERSECCIONALIDADE E PRODUÇÃO LITERÁRIA	41
2.1 A colonialidade e seus desdobramentos.....	41
2.2 Teorias feministas	52
2.2.1 Teorias feministas decoloniais.....	54
2.2.2 Teorias Interseccionais	60
2.3 Campo da produção literária e giro decolonial	66
3 PERCURSO METODOLÓGICO	78
3.1 Pesquisa com afetos e abordagem interseccional.....	78
3.2 Etapas e procedimentos	80
3.2.1 Primeira etapa: revisão teórica	80
3.2.2 Segunda etapa: catalogação de escritoras paraenses em atividade.....	82
3.2.2.1 Materiais analisados na catalogação	84
3.2.2.2 Procedimentos e método.....	85
3.2.3 Terceira etapa: poemas de Roberta Tavares	88
3.2.3.1 Metodologias empregadas e materiais analisados	90
3.2.3.2 Procedimentos e eixos de análise	92
4 MULHERES DO E NO PARÁ NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO	96
4.1 Leitoras e escritoras do Brasil até o século XIX	99
4.2 Mulheres brasileiras de letras do século XX.....	106
4.3 Literatura de mulheres brasileiras entre milênios: continuidades e tensões	112
4.4 Resultados de nosso levantamento	122
5 ANÁLISE DAS CRIAÇÕES LITERÁRIAS DE ROBERTA TAVARES	137
5.1 A materialidade das obras	139
5.1.1 Mulheres de Fogo (zine).....	142
5.1.2 Lugar de Se Morrer é Também o Poema.....	148
5.1.3 Mulheres de Fogo (formato industrial).....	152

5.1.4 Aproximando as obras	155
5.2 Análise dos poemas de “Mulheres de Fogo”	157
5.2.1 Quanto à forma	157
5.2.2 Quanto aos temas e aos marcadores sociais	161
5.2.2.1 Memória: saudades, sonhos, lutas e resistências	164
5.2.2.2 Prazer e erotismo feminino.....	172
5.3 Possíveis diálogos intertextuais.....	175
5.3.1 Com outras autorias	176
5.3.2 Com outras obras de Tavares	179
5.4 Alinhavando as partes: o que revela a integração dos eixos de análise.....	184
6 ROBERTA TAVARES FALA SOBRE SI EM DUAS ENTREVISTAS	187
6.1 Opressões de origem interseccional e de colonialidade interna	189
6.1.1 “Não sou uma poeta negra”	189
6.1.2 Nascimento e registro de uma criança quilombola.....	191
6.1.3 A mudança para Belém.....	192
6.2 Continuidades e resistências	193
6.2.1 Poesia na comunidade	194
6.2.2 Uma amizade literária	195
6.2.3 Movimentos literários em Belém	196
6.3 Sobre o fazer poético de Tavares.....	199
6.3.1 Sobre o quê e para quem escreve.....	199
6.3.2 Escrever para não esquecer.....	201
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	203
REFERÊNCIAS	213
APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO DA ENTREVISTA 1.....	221
APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO DA ENTREVISTA 2.....	223
APÊNDICE C - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE REPRODUÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS	225
APÊNDICE D- ESCRITORAS PARAENSES EM ATIVIDADE NO SÉCULO XXI ..	226

1 INTRODUÇÃO

A literatura produzida por mulheres não compõe um conjunto homogêneo em termos de gêneros literários nem de temas. Isso porque os textos revelam, em variados graus de explicitude, aspectos situacionais das sociedades a partir das quais foram gerados, ou seja, certas marcas sociais que atravessam suas autoras enquanto pessoas, tais como: o seu pertencimento a uma ou outra região geográfica e/ou nação, a sua classe social, o seu gênero e a sua identidade racial. Essas marcas afetam como as subjetividades experienciam o mundo, os assuntos que lhes interessam discutir e as maneiras de fazê-lo. Assim, a questão norteadora da presente pesquisa é: de que modo tensões sociais de gênero, raça e classe que tecem o contexto sociocultural brasileiro reverberam no fazer poético da escritora paraense Roberta Tavares que é uma mulher e negra e quilombola vivendo no século XXI?

Acerca dos poemas analisados nessa pesquisa, ressaltamos que esses não fazem parte do chamado cânone literário (ou tradição), o qual nos interessa apenas tangencialmente. Uma vez que tanto Roberta Tavares quanto a pesquisadora se formaram enquanto leitoras e escritoras a partir de tradições literárias ocidentais e, mais localmente da brasileira, não se pode desconsiderar de todo a importância do cânone. Porém, seu papel na presente discussão é como parte de um sistema maior que é a lógica da colonialidade do poder, discutida pelo sociólogo peruano Anibal Quijano (2005) e que revisaremos na seção 2. Nosso foco está em como essa lógica emaranha-se na teia de relações que atravessam as subjetividades de quem produz e de quem lê literatura, manifestando-se em discursos que revelam diversas forças de poder presentes na sociedade paraense atual.

Enfatizamos que a produção literária enquanto prática social interessa às mais diversas áreas de conhecimento, podendo ser examinada na interface dos Estudos Literários, Culturais e da Comunicação. Isso posto, justificamos primeiramente a opção por textos literários como objeto empírico dessa pesquisa devido à base da formação acadêmica da pesquisadora vir da área dos estudos linguísticos e literários, na qual atua como professora universitária há mais de uma década, além de desenvolver em paralelo trabalhos como escritora com textos publicados nos gêneros poesia, conto, romance e dramaturgia.

Em segundo lugar, enfatizamos que há uma tradição de estudos em Comunicação que se ocupam de textos literários enquanto unidades discursivas historicamente situadas. Isso se dá porque ambas a escrita que se propõe a representar a realidade factual verificável

e aquela direcionada ao ficcional são produtos do esforço de seres humanos em representar o mundo de forma inteligível para outros seres humanos. Teóricos tais como Gadamer (1999), Ricoeur (2010) e Bakhtin (2010) convergem na noção de que as percepções humanas só se tornam alguma forma de compreensão sobre o mundo pelo pensamento reflexivo, o qual é sempre uma forma de interpretação da realidade possibilitada pela organização das ideias verbalmente em textos orais ou escritos. Tais textos constituem enunciados, ou seja, unidades discursivas de sentido que não têm existência isolada pois nascem de sujeitos historicamente situados que os produziram em diálogo com enunciados anteriores de outros sujeitos também historicamente situados. Além disso, todo novo enunciado também requer novas respostas.

Segundo Gadamer (1999), um texto é parte de um processo comunicacional do qual participam escritor e leitor. Para o teórico, a notação escrita é uma mediação, mas ainda não é o texto, pois este só se completa após o ato de leitura. Para Gadamer (1999), diferentemente da conversação, que é uma relação síncrona entre pessoas que se esforçam para compreender uma à outra, o texto escrito media a relação do escritor com leitores cuja existência histórica tanto pode ser contemporânea a sua quanto geográfica e/ou temporalmente distante. Assim, se, por um lado, toda enunciação se realiza em um contexto que limita seus possíveis significados, por outro, uma vez satisfeita a condição do compartilhamento do idioma (sem o que a comunicação não é possível), a leitura de um texto pode dar-se em contextos capazes de propiciar interpretações muito diversas dos sentidos pretendidos por quem o escreveu.

Por sua vez, ao discutir a percepção sobre o tempo, Ricoeur (2010) defende que o ser humano somente compreende sua passagem por meio de narrativas. Segundo o teórico, “a extensão do tempo é uma extensão da alma” (Ricoeur, 2010), pois é a alma que consegue estando no presente narrar sobre o passado acionando memórias que dele armazena, assim como, consegue prever futuros possíveis com base em suas experiências e expectativas. No entanto, a compreensão humana é maior sobre o passado do que sobre os demais intervalos de tempo devido a sua completude, ou seja, por ser algo cujos limites podem ser percebidos, característica que compartilha com textos narrativos cujos elementos foram organizados por quem os narrou, sendo seu início, meio e fim conhecidos e passíveis de ser ordenados logicamente. Nessa discussão, Ricoeur (2010) retoma a descrição dos gêneros narrativos ficcionais épico e dramático desenvolvida na “Poética” de Aristóteles e propõe o conceito de tríplice mimese, segundo o qual, uma narrativa ficcional seria uma imitação criadora das ações humanas e para compreendê-la seria necessário: uma pré-

compreensão do agir humano “comum ao poeta e ao leitor” (Ricoeur, 2010, p. 117) para que possa ser estabelecida uma hierarquia de valores sobre ações e personagens da trama; uma organização de elementos de modo a que se possa acompanhar a narrativa, na qual “o ponto final é de onde a história pode ser vista com totalidade” (Ricoeur, 2010, p. 117); e a recepção da obra por um ouvinte ou leitor que a reconfigura e atualiza a partir de suas percepções. Embora os textos de Roberta Tavares que nos propomos a examinar na presente pesquisa não se enquadrem no gênero narrativo, mas no lírico, o conceito de tríplice mimese se aplica porque precisamos dos três elementos para investigá-los e construir narrativas sobre eles.

Já Bakhtin (2010) defende que o texto é um dado primário para todas as ciências humanas. Como explica, o texto é uma “alusão ao objeto real”, o qual é “o homem social (inserido na sociedade), que fala e exprime a si mesmo por outros meios” (Bakhtin, 2010, p. 319). Assim, embora os significados dos signos isolados e em relações com outros signos sejam estudados no âmbito da linguística e as formas como eles são manipulados para criar textos de acordo (ou mesmo em desacordo) com certos gêneros e padrões estéticos diga respeito à literatura, “as relações dos enunciados com a realidade concreta, com o sujeito real falante e com outros enunciados” (Bakhtin, 2010, p. 330) dizem respeito às outras ciências humanas, cada qual com seu viés de observação e ferramentas de análise próprias. Nesse sentido, um texto literário interessa aos estudos em Comunicação enquanto uma unidade da comunicação discursiva da qual participam três agentes: o autor do enunciado (o primeiro), seu destinatário (o segundo) “cuja compreensão responsiva o autor da obra de discurso procura e antecipa” e “um supradestinatário superior (o terceiro) cuja compreensão responsiva absolutamente justa ele pressupõe quer na distância metafísica quer no tempo histórico” (Bakhtin, 2010, p. 333). Sobre o destinatário, salientamos que em textos literários este nem sempre corresponde a um sujeito real manifesto, tampouco a um grupo ou uma instituição específica. Porém, quer esteja ou não consciente desse aspecto, quem escreve tem uma introjeção em sua mente de um “representante médio do grupo social ao qual pertence” (Bakhtin, 2006, p. 116). Este pode, inclusive, não coincidir com o perfil de seu público-leitor, sobretudo quando se trata de uma publicação de estreia uma vez que tal público ou ainda inexistente ou ainda não forneceu ao autor qualquer resposta que lhe permita saber quem de fato se interessa por sua escrita nem por quais aspectos dela. Já o lugar de terceiro do ponto de vista das ciências humanas é ocupado por pesquisadores, os quais jamais alcançam o tipo de compreensão superior esperada de seres metafísicos, pois mesmo sendo observadores especiais, instrumentalizados com teorias e métodos “não

tem posição fora do mundo observado, e sua observação íntegra como componente o objeto observado” (Bakhtin, 2010, p. 329-330).

Assim, reiteramos, os textos literários emergem de uma teia de complexas relações comunicacionais entre agentes sociais (pessoas e instituições). Ocorre que, segundo Foucault (1995), ao mesmo tempo em que se comunicam tais agentes se engajam em relações de poder que podem tomar diversas formas. O teórico defende que o poder não é uma substância que se impõe de fora do espaço social nem passível de ser possuída, mas que se trata de um fenômeno gerado nas interações entre os agentes sociais, nas quais alguns exercem forças sobre os outros. Para Foucault (1995, p. 247) não existe sociedade sem relações de poder, pois estas permeiam a teia de relações sociais, porém, explica que “as formas e os lugares de ‘governo’ dos homens uns pelos outros são múltiplos numa sociedade: superpõem-se, entrecruzam-se, limitam-se e anulam-se, em certos casos, e reforçam-se em outros”.

Em terceiro lugar, justificamos a realização deste estudo como adequada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM/UFPA) pelo caráter interdisciplinar de ambos o programa e o estudo. Ao voltar-se à busca por compreensão de vozes ressoantes nos textos de uma poeta amazônica e suas implicações políticas, a presente investigação focaliza fenômenos sociais que se desenrolam no contexto local. Acrescentamos ainda que a abordagem adotada é consoante à linha de pesquisa de Processos Comunicacionais e Midiatização por atender a pelo menos dois de seus objetivos, a saber: analisar as experiências de usos, consumos e apropriações de meios e de práticas comunicacionais; e analisar, pelo viés comunicacional, processos políticos na e da Amazônia.

Em estudo anterior, apontamos que mudanças culturais e tecnológicas tornaram mais acessível a publicação de livros físicos e digitais em níveis nacional e regional, e que uma grande parcela das novas obras publicadas é assinada por mulheres (Silva Neto; Vidal, 2020). Dando continuidade aquele estudo, chegamos ao número de 136 escritoras paraenses atualmente em atividade catalogadas entre os anos de 2021 e 2022 e muitas mais cuja existência foi possível identificar embora não constem na catalogação por motivos metodológicos¹. Observamos que há alguns grupos de estudo e pesquisa com foco na produção, circulação e recepção da literatura de autoria feminina na região Norte do Brasil, tais como: o Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes do Instituto de Filosofia e

¹ Os critérios de inclusão das escritoras no trabalho de catalogação serão expostos mais adiante na subseção referente à metodologia.

Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará (GEPEM/IFCH/UFPA), o grupo de pesquisa Mulheres Amazônicas e Latino-Americanas na Literatura e nas Artes do Instituto de Letras e Comunicação da mesma universidade (MALALAS/ILC/UFPA) e o Grupo de Estudos Mulheres, Emancipações e Literaturas do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (GMELLS/ILLA/UNIFESSPA). Porém, seus trabalhos concentram-se principalmente na catalogação de escritoras paraenses e em estudos em profundidade nas produções de escritoras já falecidas e consideradas canônicas, como discutiremos na seção 4. Assim, justificamos também que ainda há muito a se explorar nesse campo, sobretudo, quando o recorte se refere, como aqui, especificamente a obras contemporâneas escritas por mulheres racializadas, ou seja, reconhecidas em sua diferença racial como não-brancas.

A respeito desse último aspecto, elucidamos que a identidade racial branca em países racistas como o Brasil é vista como não marcada, ou seja, tomada como um padrão normativo a partir do qual as demais identidades são definidas pela diferença, como explicam, entre outros, Cardoso (2010) e Carneiro (2023). Assim, racializados são todos os sujeitos que não se enquadram no espectro da branquitude que é uma identidade racial caracterizada por diversos tons de pele clara acompanhada de outros traços físicos, tais como texturas de cabelos e formatos de lábios e narizes. Segundo Cardoso (2010), a branquitude consiste em um espectro pois, além de não ser homogênea, há uma hierarquia entre povos e indivíduos que a integram de acordo com fatores como período histórico, nacionalidade, região, classe social e gênero. Na prática, isso significa que em tais sociedades uma pessoa de pele escura sempre será considerada racializada e, em consequência, terá dificultado seu acesso a determinados espaços sociais, porém, uma pessoa de pele clara poderá ser considerada branca ou não. Por exemplo, a pesquisadora responsável por essa investigação é considerada branca na Amazônia, mas não o é nos Estados Unidos, local onde vivenciou episódios de discriminação pois lá os critérios de leitura racial são diferentes dos daqui. No entanto, localmente, independentemente de seu nível de consciência e/ou vontade essa pessoa tem desfrutado ao longo da vida de um lugar de privilégios sociais “simbólicos, subjetivos, objetivos” (Cardoso, 2010, p. 616) que a favorecem e que são pré-estabelecidos com base em aspectos fenotípicos.

Isso ocorre devido ao funcionamento do dispositivo de racialidade que opera como um “instrumento disciplinar e normalizador das relações raciais” (Carneiro, 2023, p. 65). Conceito elaborado por Carneiro (2023) a partir de estudos de Foucault, tal dispositivo instaura os povos que compõem a branquitude em um lugar de superioridade por meio da caracterização dos

povos não brancos como inferiores. O dispositivo se manifesta em discursos e práticas institucionais que produzem a desigualdade entre os grupos sociais, bem como, nos mais variados âmbitos nas relações diárias entre os sujeitos, pois atua em sua constituição subjetiva e identitária, logo, interfere na forma como interpretam a realidade, e se perpetua pela reprodução e naturalização das desigualdades.

Tendo isso em vista, é importante estabelecer de onde parte a presente investigação. Esta foi realizada por uma pesquisadora amazônica brasileira branca sob a orientação de um pesquisador também amazônico brasileiro branco, ambos de Belém do Pará. A relevância desse aspecto está em que, ainda que ambos sejamos atravessados pelos marcadores específicos de nacionalidade e região que nos coloca em posição periférica em relação ao eurocentrismo e nacionalmente, localizamo-nos no espectro da branquitude. Ressalte-se, no entanto, que nos identificamos como parte da branquitude crítica, ou seja, a que reconhece seus privilégios, mas desaprova o racismo (Cardoso, 2010) e se esforça para ao menos problematizar essas desigualdades. Isso significa que passamos por uma tomada de consciência do lugar que ocupamos em um sistema social baseado em relações raciais assimétricas seguida da decisão de aderir a um movimento político e ético contrário ao sistema.

Porém, por maior que seja nosso desejo de romper com esse sistema e estabelecer um diálogo com um fazer poético que aborda vários aspectos estranhos a nossas experiências, não se deve perder de vista que tal interlocução ocorre a partir de uma fissura na lógica da colonialidade. Ademais, nossa discussão ocorre no âmbito acadêmico, seguindo uma série de regras de construção do conhecimento científico dentro de uma instituição que integra o campo epistêmico nacional legitimado, o qual se formou segundo modelos eurocêntricos. Nesse sentido, ainda que instituição e pesquisadores se posicionem contra parte dessas regras e adotem um discurso de orientação decolonial, ainda o fazemos de dentro do próprio sistema e não temos como fazê-lo de outro lugar. Retomando o conceito proposto por Bakhtin (2010) de supradestinatários na comunicação discursiva, não nos é possível simplesmente observar e compreender a essência da escrita de Roberta Tavares, em lugar disso, o que realizamos aqui é uma interpretação de seus enunciados, trabalho no qual nossas próprias vivências pessoais e profissionais interferem, pois não temos “posição fora do mundo observado, e sua (nossa) observação integra como componente o objeto observado” (Bakhtin, 2010, p. 330).

1.1 Origem da pesquisa e pré-investigação

Nasci² em 1977 na cidade de Belém do Pará de pai e mãe de origens multirraciais (branca, indígena e negra), mas de traços fenotípicos predominantemente brancos. Sendo meu pai e minha mãe oriundos de famílias de baixa renda, ele do interior do estado e ela do sertão nordestino, ambos tiveram pouco acesso à educação formal e necessitaram começar a trabalhar ainda na infância, o que não impediu sua mobilidade socioeconômica por meio do trabalho nem que proporcionassem a mim e meu irmão as oportunidades que não tiveram.

Assim, nascida e criada no periférico bairro do Jurunas, fui a primeira Vidal (e a segunda França) a estudar em uma universidade. Graduei-me em língua inglesa em 2005, concluí uma pós-graduação *lato senso* em 2006 e o mestrado em Letras em 2009, ambos na área de linguística aplicada ao ensino e aprendizagem do inglês como língua estrangeira, enquanto atuava como professora substituta na graduação no campus de Belém da UFPA. Em 2010, tomei posse como professora efetiva de estudos literários em língua inglesa no campus da UFPA em Marabá. No ano seguinte, me transferi para o campus de Bragança, concluí minha segunda habilitação, essa em língua portuguesa, e ingressei em um curso de especialização *lato senso* em literatura brasileira, quando, então, teve início meu interesse acadêmico na literatura paraense de autoria feminina.

Naquele ano de 2012, me propus a analisar um conto da bragantina Maria Lúcia Medeiros. Ocorreu que minha orientadora era paulistana, desconhecia esta que é uma de nossas escritoras canônicas e solicitou que eu escrevesse sua biografia e localizasse a obra analisada em termos de importância na cena local. Para realizar a segunda parte da tarefa, entrei em contato com um documento da Academia Paraense de Letras (APL) que consistia na listagem de nomes de 170 escritoras registradas pela instituição no século XX, alguns acompanhados dos dados adicionais de suas datas de nascimento e de falecimento. O artigo resultante foi publicado na revista “A Palavrada” da Faculdade de Letras do campus de Bragança.

Em junho de 2017, publiquei meu primeiro livro de poemas, intitulado “Escrevitos” (uma coletânea de contos, canções e poemas que escrevi ao longo de 20 anos), com recursos próprios e em formato industrial pela plataforma virtual de autopublicação Clube de Autores. Com os exemplares em mãos, dei-me conta de que além de não entender os trâmites das livrarias e espaços culturais, sequer sabia nomes de escritores e escritoras locais vivos além de Antônio Juraci Siqueira. Então, motivada pelo interesse particular de conhecer aquele campo de

² Dados os aspectos autobiográficos que esta subseção comporta, especificamente nela o discurso foi construído predominantemente na primeira pessoa do singular.

interações³ onde inadvertidamente ingressava, comecei a buscar informações sobre o assunto em jornais físicos e no espaço digital. Encontrei uma chamada para o sarau do projeto “Palavra de Poeta”⁴ que acontecia na primeira segunda-feira de cada mês na extinta livraria Fox. Compareci no sarau de julho, assisti declamações de alguns e algumas poetisas, conheci os responsáveis pelo projeto, Giselle Ribeiro e Antônio Juraci Siqueira, que me ofereceram o microfone e este último me convidou para comparecer dali a alguns dias a um encontro do Movimento Sociedade dos Poetas Vivos (MSPV)⁵, do qual fiz parte pelos dois anos seguintes. Também neste sarau entrei em contato com alguns integrantes do extinto Instituto Cultural Extremo Norte (ICEN)⁶ fundado pelos escritores Rui do Carmo e Izarina Tavares e que reunia músicos e poetisas da região, tais como Neco Bonfim, Lígia Saavedra e Rosa Watrin. Daquele começo de julho em diante, participei de diversos outros eventos e feiras literárias em Belém, Bragança, Capanema, Castanhal, Marabá e Altamira, onde fiz lançamentos de meus títulos individuais subsequentes (todos publicados com recursos próprios) e de publicações coletivas de circulação regional e nacional que incluíam textos meus. Em muitas dessas ocasiões, além de me fazer presente como escritora, também fui convidada a atuar nas funções de mediadora de rodas-de-conversa e integrante de comissões avaliadoras por conta de minha atuação como professora na UFPA, especialmente por minha atuação à frente do projeto de extensão “Literartela: literatura e outras artes na tela”⁷. Assim, de forma totalmente não planejada, minha atividade paralela como escritora e minha vida acadêmica acabaram se atravessando.

Ainda em 2017, pelo espaço digital, fui convidada pela também pesquisadora e poeta

³ Bourdieu (1996) defende que toda sociedade ou espaço social é uma estrutura de diferenças composta de campos e subcampos nos quais os agentes sociais interagem. Na presente pesquisa, interessa especificamente o campo da literatura (que é um subcampo do campo da produção cultural), no qual os agentes compartilham e disputam lugares: de um lado, os agentes mais antigos tendem a apoiar seus pares para manter posições de prestígio e a lançar mão de mecanismos para impedir a entrada de outros agentes, de outro lado, novos agentes buscam maneiras para ter sua entrada admitida e, uma vez dentro, para melhorar sua posição. Nesse sentido, Bourdieu (2003, p. 44) propõe o conceito de campo de interações que é simultaneamente um “campo de forças e campo de lutas que visam transformar esse campo de forças”, como revisamos mais detidamente na segunda seção.

⁴ Ligado ao MOCOHAM, esse projeto era coordenado pela poeta Giselle Ribeiro.

⁵ Um movimento poético anárquico que durante os primeiros anos da década de 1990 fazia a instalação de varais de poesia em locais públicos e a realizava saraus improvisados nessas ocasiões. O movimento foi interrompido por mais de uma década e, posteriormente, retomado em 2015, passando a realizar saraus mensais e sempre sobre uma tampa de bueiro na área da Escadinha do Cais do Porto em Belém. Exceto por Antônio Juraci Siqueira que o criou, o movimento não tem integrantes fixos, qualquer pessoa pode comparecer aos encontros e ler, recitar ou performar textos de sua própria autoria ou de outros autores (Literartela, 2018a).

⁶ Iniciado como Movimento Cultural Extremo Norte em 2003 e posteriormente convertido em Instituto.

⁷ Iniciado no âmbito da Faculdade de Letras do campus de Bragança em setembro de 2017, continuado na Faculdade de Artes Visuais (FAV) do campus de Belém para onde fui transferida em 2019 e finalizado em 2021, o projeto “Literartela” foi criado e coordenado por mim, passando a agregar outros docentes, discentes e membros da comunidade em geral e consistiu no registro em audiovisual de memórias de 99 artistas de várias linguagens, sobretudo escritores e músicos.

Carol Magno⁸ a juntar-me ao grupo virtual “Roda de Escritoras Paraenses” criado e coordenado por ela (Literartela, 2019). Participei de discussões como integrante do grupo por dois anos e colaborei em 2018 na organização da “Antologia da Roda” que permanece inédita e da Fera Literária, uma feira exclusivamente feminina que realizamos no dia 10 de junho de 2018 no espaço cultural Casa Velha 226 no bairro da Cidade Velha em Belém como reação à pífia inclusão de escritoras e pesquisadoras na edição daquele ano da Feira Pan-Amazônica do Livro promovida anualmente pelo governo do estado.

Por meio de tantos encontros presenciais e virtuais que esses eventos e afiliações me proporcionaram e do uso mais frequente de redes sociais para divulgar e comercializar meus próprios títulos entrei em contato com cerca de 200 outras escritoras vivas publicando em diversos meios. Desse modo, tanto vendi muitos exemplares como também adquiri muitos volumes individuais e antologias através de compras, presentes e escambos ou trocas (prática comum nesse campo). Nessas interações, formei um acervo pessoal de livros e tomei conhecimento dos obstáculos que muitas enfrentavam no acesso à publicação devido a fatores, tais como: falta de recursos financeiros para autopublicação, discriminação de gênero e raça por parte das editoras, escassez de editais municipais e estaduais, e de outras políticas públicas de incentivo à cultura. Em discussões, compartilhamos nossas dificuldades para divulgar e fazer circular nossas obras, e comentamos estratégias que usávamos para tentar contorná-las. De muitas dessas mulheres somente conheci seus nomes e textos, de tantas outras vi ao menos fotos e li minibiografias e houve aquelas que vim a conhecer pessoalmente, dentre as quais Roberta Tavares. Adicionalmente, também entrei em contato com outros agentes do sistema literário empenhados na promoção da literatura local (com ou sem recorte de gênero), que incluíam: livreiros, gestores de bibliotecas comunitárias, mediadores de leitura, membros de clubes de leitura, blogueiros literários e pesquisadoras do GEPEM.

Assim, o que começara como um desejo individual de divulgar meu livro acabou sendo a entrada no campo literário local cujos princípios e regras de funcionamento fui aprendendo a medida em que vivenciava e testemunhava a complexidade de relações que se estabelecem entre os diversos agentes que nele transitam. Ao mesmo tempo, a constatação do quão pouco academicamente explorado o campo permanecia motivou-me ao projeto de tentar descrever o

⁸ Carol Magno é o nome artístico de Ana Carolina Magno de Barros. Em entrevista concedida a mim para o projeto de extensão Literartela em 2019, ela relatou que o projeto Roda de Escritoras Paraenses teve início em 2016 após o lançamento de seu livro de poemas “Feminino à Queima Roupa” (Literartela, 2019). Ela explicou que convidou algumas escritoras da região que conhecia somente através da rede social Facebook para uma roda-de-conversa no casarão Vira-Mundo em Belém. Para dar prosseguimento à interlocução, o grupo virtual foi formado no ano seguinte, reunindo as escritoras que compareceram ao primeiro encontro e outras que se integraram posteriormente (Literartela, 2019), dentre as quais me incluo.

momento no esforço de cooperar para a ampliação da visibilidade da cena local. Porém, reconhecendo que estava demasiadamente imersa naquelas interações para conseguir fazer sozinha o movimento de afastamento necessário para as análises, convidei o antropólogo Francisco Silva Neto para produzirmos em parceria um artigo que foi publicado na revista “PRACS” da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) no início de 2020. Como contribuição, nosso artigo apresentou uma perspectiva diacrônica da produção literária paraense de autoria feminina do século XX ao início do XXI a partir de meu levantamento bibliográfico e documental. Além disso, refletimos acerca de como o impacto de mudanças culturais e tecnológicas nos processos de publicação e circulação de obras facilitou o ingresso de novas escritoras no campo ao mesmo tempo em que criou dificuldades adicionais para outras. Por fim, comentamos o papel dos supracitados outros agentes do sistema. Contudo, como todo panorama, essa pré-investigação apresenta uma visão abrangente, porém, muito superficial dos múltiplos aspectos abordados.

Tendo isso em vista, foi com o intuito de dar continuidade à discussão de modo mais aprofundado que participei da seleção e ingressei na turma de 2021 do PPGCOM/UFGA. Já no âmbito do programa, reformulei meu projeto de pesquisa sob a supervisão do professor Leandro Lage a partir de teorias comunicacionais e de linhas de estudos coloniais e decoloniais. Ressalto que cheguei ao programa munida de um acervo pessoal de livros de literatura paraense escrita por mulheres constituído de 6 antologias (somente 1 delas exclusiva de escritoras) e cerca de 40 títulos individuais em suporte físico, aos quais se somam pelo menos mais 20 títulos individuais e algumas antologias em formato digital. Tal montante de obras foi utilizado na pesquisa para traçar um panorama da produção do recorte na atualidade, porém, não representa a totalidade da produção de autoria feminina escrita do/no Pará, tampouco pretende funcionar como uma amostragem desta por três motivos principais: 1) a maior parte do acervo é composta de obras de autoras belenenses; 2) identificamos muitas escritoras publicando suas criações em formatos alternativos aos livros; e 3) novas obras e/ou novas escritoras vêm a público com frequência, de modo que quando participei do processo seletivo para ingressar no programa ao final de 2020 meu acervo já era muito limitado diante da totalidade do que tem sido publicado.

1.2 Problematização, tese e hipótese inicial

A pergunta inicial que esta pesquisa busca responder é: de que modo tensões sociais de gênero, raça e classe que permeiam o contexto sociocultural paraense e atuam de modo interseccional sobre mulheres racializadas no campo da literatura reverberam nas

construções discursivas do fazer poético da escritora negra e quilombola Roberta Tavares?

Partimos do pressuposto de que os países europeus que colonizaram as Américas o fizeram a partir da violenta implantação de uma matriz colonial de poder e que tais relações de dominação permanecem ativas na sociedade brasileira na forma da lógica da colonialidade que atravessa todas as relações sociais, como propõe Quijano (2005). Tal lógica se apoia em oposições hierárquicas, segundo as quais os homens seriam superiores às mulheres, os brancos aos povos racializados, os ricos aos pobres, os cristãos aos não cristãos etc. Porém, tais agrupamentos não são homogêneos nem excludentes, ao contrário, imbricam-se em complexas relações opressivas que estruturam a realidade das sociedades pós-coloniais latino-americanas, como explica Mignolo (2017).

Nosso segundo pressuposto é que as forças de poder em atuação nos espaços sociais se tornam tanto mais visíveis quanto mais distantes dos grupos europeus privilegiados estejam os participantes, como é o caso dos escritores latino-americanos em geral, e ainda mais evidentes quando os agentes são atravessados por mais de um marcador social simultaneamente, como é o caso de escritoras (gênero), brasileiras (nacionalidade), nascidas e/ou produzindo no estado do Pará (região) e que não se inserem no espectro da branquitude (racialidade).

Aqui cabe esclarecer que, segundo Foucault (1995), ainda que haja uma certa instabilidade nas relações de poder, em contextos históricos de dominação de um grupo sobre os outros elas perduram e, por isso, parecem mais ou menos consolidadas, mas nunca o são de fato. Para o teórico, o poder é uma forma de condução de ações por meio de estratégias e mecanismos dentro um determinado campo de possibilidades e, mesmo envolvendo formas de coerção, só se pode falar em relações de poder quando os sujeitos possuem algum nível de liberdade para oferecer formas de resistência, caso contrário, trata-se simplesmente de violência. Portanto, uma vez oficialmente abolidos o colonialismo político sobre as Américas e a escravização sancionada pelo Estado, o que prossegue são as relações de poder.

Assim, a partir da percepção de que no contexto pós-colonial algumas instituições e campos de interação apresentam maior saturação de regras e mecanismos de controle das ações dos sujeitos que os integram, a socióloga estadunidense Patrícia Hill Collins (2022) elaborou o conceito de espaço saturado de relações de poder interseccionais. Este se refere a espaços sociais onde várias forças de opressão (ou formas de coerção) incidem simultaneamente tornando-se hipervisíveis pelo nível de segregação por ações e omissões que se impõe aos sujeitos. Nossa tese é que o campo da literatura paraense é um espaço

saturado de relações de poder interseccionais e partimos da hipótese de que os poemas de uma poeta local negra e quilombola se constituem em um lugar particularmente propício para a observação dessas forças em ação, bem como de movimentos de resistência a elas.

1.3 Objetivos e metodologia

Isto posto, estabelecemos como objetivo geral da presente pesquisa investigar de que maneira as tensões interseccionais de gênero, racialização e classe social reverberam no fazer poético da escritora Roberta Tavares enquanto discursos de expressão decolonial. Por sua vez, os objetivos específicos são: 1) Discutir as origens das tensões interseccionais de racialização, gênero e classe social identificáveis no campo literário paraense atual e no espaço social mais amplo e que afetam sobretudo mulheres racializadas como Roberta Tavares interferindo em suas possibilidades de entrada e permanência no referido campo; 2) Traçar um panorama histórico do campo literário brasileiro com recorte na autoria feminina paraense, principalmente a produzida em Belém no século XXI para compreender de que contexto parte a escrita de Roberta Tavares; e 3) Pensar sobre o fazer poético de Roberta Tavares com foco em seu livro artesanal “Mulheres de Fogo” em sua especificidade de escrita produzida por uma mulher que é negra e quilombola da Amazônia paraense escrevendo em Belém no século XXI.

Para alcançar os objetivos propostos, dividimos a pesquisa em três etapas que foram efetivadas de modo não exclusivamente sucessivo. Isto significa que por vezes a segunda e a terceira etapas demandaram retornos à primeira para ajustes na forma de correções e acréscimos.

A primeira etapa refere-se diretamente ao primeiro objetivo específico que tem natureza mais teórica. Para essa aplicamos procedimentos metodológicos tradicionais da pesquisa de tipo bibliográfico para construir a fundamentação teórica do estudo.

Por sua vez, a segunda etapa teve finalidade exploratória e diz respeito ao segundo objetivo específico que corresponde à elaboração de uma visão panorâmica do campo para contextualizar a emergência da escritora Roberta Tavares e de suas obras. Para cumpri-la, realizamos um trabalho de historiografia literária com base no levantamento de trabalhos publicados sobre o tema. Adicionalmente, utilizamos o acervo previamente reunido no período de pré-investigação e a ele aplicamos a metodologia de Análise de Conteúdo de modo a simplificar e reduzir o volume de informações, possibilitando-nos trabalhar com elas de forma mais objetiva.

A terceira e última etapa da pesquisa teve finalidade explicativa e foi elaborada em decorrência das duas primeiras. Apontamos que mesmo que reduzido em comparação ao montante inicial, os dados obtidos ainda consistiam em panorama descritivo demasiado amplo e que possibilitava múltiplos caminhos para a realização de estudos em profundidade. Então, com base neles em conjunto a observações empíricas no campo, decidimos reduzir ainda mais o objeto empírico de modo a viabilizar uma melhor compreensão sobre alguns aspectos, o que na prática consistiu em concentrarmos a atenção nos textos de uma única escritora e uma única obra. O principal critério de seleção foram as próprias obras de Roberta Tavares a medida em que sugeriam marcas de tensões sociais decorrentes de forças de poder e movimentos de resistência em conflito, e a estes foi aplicada a metodologia de análise discursiva como detalhamos na seção 3.

Adicionalmente, dada a relevância de conhecer a origem das construções discursivas ou vozes enunciadoras que ecoam nos referidos poemas, entendemos que não haveria melhor fonte do que sua própria escritora. Para isso, buscamos informações sobre Roberta Tavares aplicando a metodologia de pesquisa documental em fontes como o seu currículo na Plataforma Lattes, suas publicações em redes sociais e entrevistas concedidas por ela disponíveis no espaço digital, o que inclui uma conversa prévia com a pesquisadora⁹. Adicionalmente, realizamos duas entrevistas com Tavares especificamente para a presente investigação com o objetivo de escutá-la de modo a respeitar sua dignidade ao tratá-la não como objeto, mas sujeita de pesquisa, como propõem entre outros Collins (2022) e Carneiro (2023). Nessas interações, a escritora foi informada que seu trabalho literário estava sendo pesquisado e teve a oportunidade de falar sobre si e suas produções para essa finalidade. Ressaltamos que uma vez coletada, sua fala se tornou mais um componente passível de ser analisado porque forneceu informações que de outro modo não teríamos. Porém, cabe destacar que nossas interpretações não necessariamente vão ao encontro de suas colocações porque: 1) nem todas as escolhas de uma artista são plenamente conscientes; 2) toda obra literária é plurissignificativa, isto é, abre-se a múltiplas interpretações; e 3) toda interpretação é parcial posto que influenciada pelas experiências dos sujeitos que interpretam.

⁹ A referida entrevista foi concedida em maio de 2023 e permanece disponível ao público em mídia digital desde o mês seguinte no podcast PodEcoar, produto do projeto de pesquisa “Ecoaras - Comunicação, Democracia e Modos de (R)Existência de Mulheres na Amazônia”, coordenado pela professora Danila Gentil Rodriguez Cal e ligado ao PPGCOM/UFPA. A pesquisadora foi voluntária no projeto, atuando como integrante da equipe de produção e como entrevistadora em parceria com o jornalista Luiz Claudio Fernandes no episódio 1 que teve a poeta Roberta Tavares como convidada.

1.4 Poemas e vozes enunciativas

A presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito dos Estudos Comunicacionais. Porém, tendo em vista que o objeto empírico é um conjunto de poemas, faz-se necessária uma breve apresentação dos principais termos da área dos Estudos Literários que utilizamos nas análises e que já serão relevantes na próxima subseção na apresentação geral de Roberta Tavares e de sua produção.

Iniciamos por destacar que o vocábulo literatura é um termo sob disputa, pois tem comportado diferentes significados ao longo da história e que textos literários podem tratar de qualquer tema. Assim, cabe estabelecer que as classificações que adotamos provêm predominantemente da tradição de estudos estruturalistas. Um de seus principais fundamentos é a diferenciação de textos literários de não-literários por uma série de traços que compõem a literariedade, tais como o não compromisso com a veracidade e a desautomatização da linguagem, que consiste na manipulação do código linguístico na criação de sentenças que chamam a atenção sobre si por sua forma, frequentemente soando estranhas em comparação ao uso da língua na comunicação cotidiana.

Segundo Coutinho (2008), os textos literários podem apresentar-se em prosa ou verso e são convencionalmente divididos em três grandes gêneros textuais: o narrativo (ou épico), composto de textos que contam histórias fictícias ou ficcionalizadas¹⁰ vividas por personagens e escritos para serem lidos (ou ouvidos), o dramático que também é composto de histórias (neste caso denominadas de dramaturgias), mas com o objetivo de mostrá-las em palcos (ou em mídias audiovisuais) por atores que interpretam os personagens, e o lírico que é composto por textos que expressam estados de ser ou sentir sobre um tema. Cada um deles apresenta subdivisões, por exemplo, o gênero narrativo se subdivide em romances, novelas e contos de acordo com elementos quantitativos, e cada subgênero pode ser classificado segundo seu tema e a forma como este é tratado, como, por exemplo: o romance social “O Oito” de Paloma Franca Amorim, os contos de ficção científica “Uma Valsa Para Vênus” de Clara Giani, e a novela romântica “Desfecho” de Bruna Guerreiro.

Ainda sobre os gêneros, Staiger (1997) ressalta que a ocorrência de gêneros e subgêneros híbridos é comum e que, por isso, os textos literários são mais apropriadamente

¹⁰ Mesmo quando se originam de fatos ocorridos com pessoas reais, os textos literários têm menos compromisso com a verdade factual verificável do que com as formas de composição e expressão empregadas, ou seja, as escolhas de palavras e construções sintáticas que se conjugam para criar certos efeitos sonoros e/ou de sentido.

classificados em termos de predominância. Exemplo disso são as crônicas autobiográficas dos livros “Aruanda” de Eneida e “A Viajante e Seus Espantos” de Lindanor Celina, nas quais as autoras narram fatos por elas vivenciados, mas deslocam os textos da classificação de simples memórias ao manipular a linguagem para explorar os estados e sentimentos das personagens.

Quanto aos poemas ou textos em versos, estes podem ser narrativos, como nas epopeias e nos cordéis, mais abstratos e/ou voltados à expressividade. Coutinho (2008, p. 83) afirma que “a primeira característica do poema lírico é a brevidade”. Ainda que não haja uma discriminação de número de versos que delimite o que seria um poema breve, pode-se observar que os poemas líricos são composições nas quais a escolha e disposição das palavras segue uma série de regras próprias que incluem a observância de efeitos sonoros e imagéticos e que priorizam emoções condensadas mais do que informações.

Um poema é classificado como de forma fixa quando obedece a uma série de regras de composição que permitem classificá-lo como exemplar de um dado subgênero, tais como: um soneto, um rondó, um haicai, uma canção e uma aldravia. Tais regras dizem respeito à regularidade no esquema de rimas, no número de sílabas poéticas em cada verso e no número de versos em cada estrofe. Contrastivamente, um poema é classificado como de versos livres quando não segue regras ou quando as utiliza de modo apenas ocasional.

Os versos de um poema são suas linhas escritas e eles são convencionalmente numerados para fins de análise. Por sua vez, as sílabas poéticas são numericamente contadas (ou escandidas) de forma diferente do que é feito em estudos morfológicos, pois elas observados aspectos distintos. A escansão dos versos é tradicionalmente grafada com barras diagonais e realizada considerando a sonoridade. As regras incluem a contagem somente até a última sílaba tônica de cada verso e a aglutinação de duas sílabas escritas em uma sílaba sonora quando, por exemplo, a sílaba final de uma palavra termina com uma consoante e a sílaba inicial da palavra seguinte começa com uma vogal (como no 1º verso do poema a seguir), ou elas apresentam sons repetidos ou semelhantes pronunciados com um só (como no 3º verso do mesmo poema). Observe o exemplo a seguir extraído da obra “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” de Roberta Tavares (2021).

Desesperançar

- 1 Tur/vos/ meu/s o/lhos/ não/ fo/ ram/ ca/pa/zes
- 2 Nem/ ao/ me/nos/ de/ trans/for/ma/rem-se
- 3 Em/ duas/ po/ças/ **de á**/guas/ su/jas

Tavares (2021)

“Desesperançar” é um texto breve visto que é composto de uma única estrofe formada por 3 versos. Nele, chama a atenção a irregularidade métrica, pois o 1º verso contém 10 sílabas poéticas, o 2º contém 8 e o 3º 7, e os sons finais das últimas palavras de cada verso não se assemelham entre si, ou seja, não há rimas. Tais observações permitem-nos categorizá-lo como um poema de versos livre. Além disso, trata-se de um texto que comporta certa abstração, pois não fornece informações suficientes para que o leitor saiba quem é o ser que enuncia, de qual contexto ele enuncia nem o que ocasionou seu estado de ser. O aspecto principal desse texto é o sentimento do ser que enuncia e, por isso, ele pode ser categorizado como um poema lírico. Observamos que ainda que se trata de um texto que se abre a múltiplas interpretações, pois em sua linguagem condensada o sentimento de desesperança declarado no título é evidenciado e reforçado pela imagem sugerida de olhos marejados de alguém que se vê em uma situação tão sem esperança que sequer consegue chorar.

Os versos de um poema também podem ser agrupados para compor duas ou mais estrofes separadas entre si por uma linha em branco, todas com o mesmo número de versos ou não. A título de exemplo, tomemos o poema lírico sem título a seguir retirado da mesma obra.

- 1 O poema:
- 2 Lugar onde padeço
- 3 morro e ressuscito
- 4 caio e levanto

- 5 novamente caio
- 6 e novamente levanto.

Tavares (2021).

Como a maioria das composições de Tavares, esta também é um poema breve de versos livres e, assim como no exemplo anterior, cada verso apresenta um número diferente de sílabas poéticas. Este texto é composto de 6 versos distribuídos em duas estrofes, a primeira contendo 4 versos e a segunda somente 2, e nele, o trabalho sonoro é feito com a repetição das palavras “caio” e “levanto”, a segunda formando com a palavra “ressuscito” a única rima do poema. A temática é a relação sacra de quem enuncia com o ato de compor um poema e a forma como ele é construído mimetiza um glossário, no qual o primeiro verso seria o termo a ser definido e os demais versos seriam sua definição.

A distinção dos elementos formais de um poema que descrevemos corresponde a uma abordagem estruturalista, a qual será instrumental para compreendermos os textos de Tavares, porém, não é suficiente para o objetivo proposto na presente pesquisa que é analisar os poemas discursivamente, ou seja, em seus diálogos, trânsitos e atravessamentos sociais. Por isso, para

o ser que enuncia nos poemas não adotamos o tradicional termo “eu-lírico” por entendermos que este ora é utilizado na tradição estruturalista tal qual a figura do narrador em um romance, ambos entes totalmente descolados da subjetividade do autor (Hamburger, 1975), ora, ao contrário, em uma concepção de que os poemas seriam uma expressão direta da subjetividade desse autor (Staiger, 1997).

Alternativamente, Grando (2008, p. 26), propõe o termo “voz lírica” por constatar que há uma “entidade textual que ao mesmo tempo enuncia e sente” que não converge totalmente com o sujeito empírico que escreve, pois mesmo quando trata de temas, lugares ou, ainda, quando insinua narrativas de inspiração autobiográfica, este sujeito sempre opera uma série de escolhas de composição para gerar certos efeitos sonoros e/ou de sentidos, ou seja, ocorre um trabalho de (re)criação criativa. Por sua vez, Foucault (2001) denomina “função do autor” para um tipo de discurso que “comporta uma pluralidade de ego”, a qual é “efetuada na própria cisão” entre escritor empírico e locutor fictício.

Concordamos com as colocações de Grando (2008) e de Foucault (2001), mas, por outro lado, também consideramos pertinente o argumento de Poubel (2020) de que

quando admitimos que o eu lírico seja uma experiência apenas discursiva, ainda que essa voz lírica se refira a uma experiência feminina no plano do conteúdo, o adjetivo que compõe esse substantivo composto é flexionado no masculino (eu lírico). E, mesmo para aqueles teóricos que afirmam uma relação direta entre voz lírica e experiência do escritor, mesmo se tratando de uma poetisa, encontraremos o uso frequente do termo “eu lírico”, flexionado no masculino (Poubel, 2020, p. 41).

Constatamos assim, que o cunho sexista no termo “eu-lírico” demarca a literatura como um espaço fundamentalmente masculino. Em seu estudo, Poubel (2020) alinha-se aos pós-estruturalistas, que defendem a existência de um sujeito da enunciação que transita entre o ficcional e o empírico, mas que, de todo modo, possui uma função social e propõe o uso de “eu-lírica” como forma de reconhecer a subjetividade feminina socialmente construída que se faz presente nos poemas produzidos por escritoras lésbicas.

Assim, observamos que há uma importante dimensão política na designação das entidades textuais que emergem nos poemas. Analisando os termos supracitados, consideramos que nenhum deles comportava todas estas reflexões e fosse plenamente adequado para nos referirmos às vozes presentes nos poemas da escritora Roberta Tavares. Por isso, combinamos a “voz lírica” proposta por Grando (2008), em seu aspecto de não total convergência entre autora e o produto de seu trabalho criativo, e a teoria da enunciação de Bakhtin (2006), no sentido em que o discurso escrito é um ato de fala e como todo enunciado só existe como parte

de uma interação entre sujeitos sociais em comunicação mesmo quando um deles não tem existência empírica. Assim, chegamos à locução substantiva feminina “voz enunciativa” que empregamos neste trabalho.

1.5 Apresentando Roberta Tavares e suas produções

Nascida em Belém no dia 20 de agosto de 1984, Roberta Conceição Tavares Soares, viveu sua infância e adolescência no quilombo do Cravo na região de Concórdia do Pará. Segundo informou em entrevista concedida para a presente pesquisa, mudou-se para Belém em 2009 quando tinha 24 anos com o objetivo de dar continuidade a seus estudos.

Pouco tempo após sua chegada à cidade, começou a trabalhar com um amigo vendendo livros e filmes de cinema alternativo na Praça da República. Essa atividade propiciou-lhe a oportunidade de fazer contato com pessoas do campo da produção cultural local e de tomar conhecimento da existência dos saraus do Movimento Extremo Norte, os quais logo passaria a frequentar como declamadora. Mesmo já tendo poemas escritos naquela época, seus textos ainda aguardariam alguns anos até que ela os considerasse suficientemente maduros para trazê-los à público.

Paralelamente, ingressou na graduação em História da UFPA em 2010 e permanece residindo em Belém até hoje, tendo vivido por algum tempo na Casa dos Estudantes Universitários da UFPA e em casas nos bairros do Guamá, São Braz e Campina. Ainda assim, é somente com a comunidade quilombola que declara sua relação de pertencimento identitário.

Atualmente, Tavares é discente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST/UFPA), onde, segundo o texto de apresentação de seu currículo na plataforma Lattes, “desenvolve pesquisa sobre a escravidão negra no vale do rio Bujaru da segunda metade do século XIX, onde se localiza umas das comunidades quilombolas de onde é proveniente” (Tavares, 2023). Como pesquisadora, participa regularmente de eventos acadêmico-científicos, integra a Rede de Historiadoras Negras e Historiadores Negros e o Grupo de Estudo e Pesquisa da Escravidão e do Abolicionismo na Amazônia. Dentre suas publicações na área, destacam-se, um texto e um vídeo sobre sua pesquisa de mestrado publicados em 2022 no portal da organização Geledés Instituto da Mulher Negra.

Imagem 1 – Roberta Tavares



Fonte: arquivo pessoal da escritora (foto de Gilberto Mendonça)

Enquanto poeta e ativista, colabora com o projeto de extensão universitária “Xirê da Leitura: mulheres negras grafando memórias em letras de poesia” da poeta e professora Luzia Gomes (FAV/UFPa) como coordenadora desde 2020. Além disso, é coorganizadora dos encontros de poesia do “Sarau do Povo da Noite” e participa ativamente de diversos eventos literários na cidade de Belém e entorno. Destes, destacamos suas participações como mediadora de roda-de-conversa e como escritora convidada em programações da Feira Pan-Amazônica do Livro e das Multivozes em suas 23ª e 26ª edições em 2019 e 2023 respectivamente, e em eventos sobre literatura promovidos pelo Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (CEDENPA).

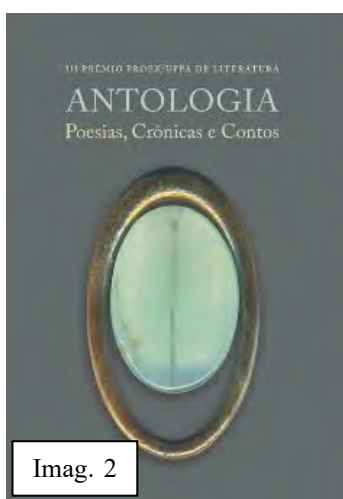
Ainda de acordo com as informações disponíveis na plataforma Lattes, seu primeiro poema publicado foi “Em memória de Antonio Tavernard: a outra visita de santo” incluído na Antologia do III Prêmio Proex de Literatura em 2013. A este se seguiu a participação com 3 poemas – “Firmação”, “Tarde” e “Aos Teus Versos” – na antologia “Eco Poético” do Instituto Cultural Extremo Norte em 2014 e com dois poemas – “Caos” e “No Quarto do Poeta” – no “II Anuário da Poesia Paraense” em 2016. Anos mais tarde, já em 2021, participa com o poema “Ser” na condição de escritora convidada da antologia “Trama das Águas” publicada pela editora Monomito em 2021.

Sobre seus poemas nas referidas publicações, somente não tivemos acesso aos dois presentes no “II Anuário”. Dos cinco textos observados, o mais longo é “Ser”, formado de 43 versos distribuídos em 10 estrofes assimétricas e cujos principais temas são identidade e resistência. Esses temas, associados ao amor e a poesia, também aparecem nos três poemas breves (com uma média de 18 versos cada) do livro “Eco Poético”. Todos estes quatro textos

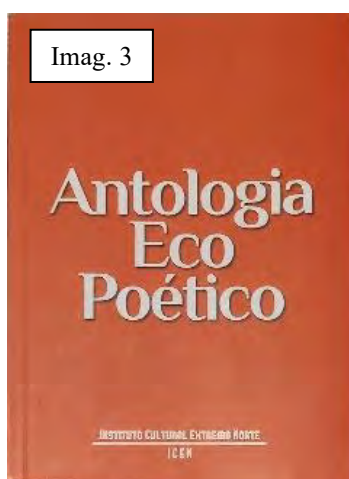
podem ser classificados como poemas de versos livres nos quais são a repetição de palavras e a recorrência de sons que evidenciam o trabalho com elementos expressivos com a ocorrência ocasional de rimas externas e internas. Por sua vez, o supracitado poema de estreia versa sobre os festejos populares de São João e apresenta maior regularidade métrica, visto que, ainda que apresentem números de sílabas poéticas variados, seus 20 versos são distribuídos em quatro estrofes de cinco versos cada.

Além dessas participações, também são poemas líricos os textos que compõem os três livros que Tavares publicou individualmente até o momento.

Imagem 2 – Antologia do III Prêmio PROEX de Literatura; **Imagem 3** – Antologia Eco Poético; **Imagem 4** – Trama das Águas; **Imagem 5** – Mulheres de Fogo (zine); **Imagem 6** – Lugar de Se Morrer é Também o Poema; **Imagem 7** – Mulheres de Fogo (livro industrial)



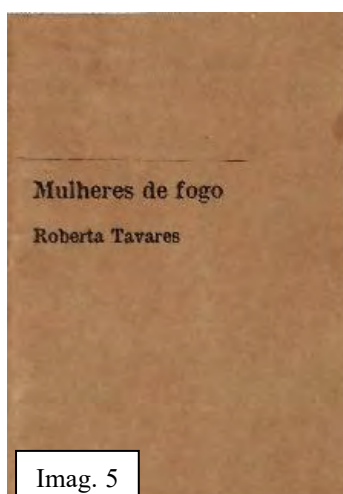
Imag. 2



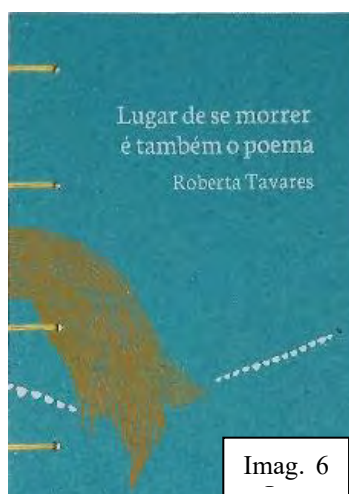
Imag. 3



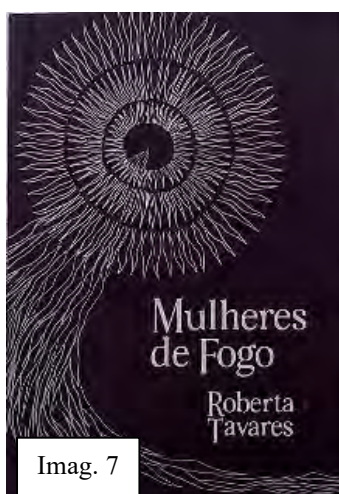
Imag. 4



Imag. 5



Imag. 6



Imag. 7

Fontes: Capas fotografadas pela pesquisadora

No mosaico acima, reunimos imagens das capas das antologias de poesia supracitadas (Imagens 2, 3 e 4) exceto a do “II Anuário”, bem como, de seus livros individuais. No quadro 1 a seguir compilamos algumas informações sobre as referidas obras. Ressaltamos que seu

terceiro livro tem o mesmo título do primeiro e republica os 14 poemas originais daquele acrescentando a eles 35 novos poemas, incluindo o que fora anteriormente publicado na antologia “Trama das Águas”.

Quadro 1 – Obras com e de Roberta Tavares

Imagem	Obra	Ano	Editora	Número de poemas
2	Antologia do III Prêmio PROEX de Literatura	2013	EDUFPA	1
3	Eco Poético (antologia)	2014	ICEN	3
-	II Anuário da Poesia Paraense (antologia)	2016	Folheando	2
4	Trama das Águas (antologia)	2021	Monomito	1
5	Mulheres de Fogo (zine ¹¹)	2018	Oxenta	14
6	Lugar de se Morrer é Também o Poema	2021	Independente	35
7	Mulheres de Fogo	2023	Independente/ Kazu Edições	49

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Observamos que Tavares publica prioritariamente em suporte físico e que seus três livros individuais são publicações independentes, ou seja, não associadas a editoras, sendo os dois primeiros artesanais e o terceiro em formato industrial. Ademais, observamos que o primeiro foi produzido com recursos próprios, enquanto os outros dois foram selecionados em editais públicos e receberam aportes financeiros estaduais. Notamos também que, embora ela utilize o espaço digital para divulgar seu trabalho, inclusive esporadicamente republicando poemas em redes sociais e periódicos digitais, a comercialização de suas obras tendia a se concentrar principalmente em saraus de poesia e eventos literários.

Segundo elucidou em entrevista concedida para a presente pesquisa, isso se dava porque a maior parte de seu público-leitor é composta de pessoas que conheceram e começaram a acompanhar seu trabalho em saraus e que, além disso, não lhe agradava a velocidade e a maneira superficial com que tudo costuma ser tratado em redes sociais, inclusive a poesia. Acrescentou que percebia nesses espaços uma certa “confusão entre o que é ser poeta e o que é ser coach” no sentido de que havia uma expectativa nesses espaços por poemas “para levantar pessoas, testemunhos de superação”, sobretudo quando se tratava de poemas escritos por autoras negras. Isso era algo que lhe desagradava porque contradizia sua visão da poesia como um “lugar de liberdade, um lugar onde cabe tudo, inclusive morte” e inquietações filosóficas.

Como a maioria dos artistas, sua prática se alterou nos anos de 2020 e 2021, durante a pandemia de Covid-19, com a poeta e suas obras circulando principalmente no espaço digital.

¹¹ Fanzine ou simplesmente zine é um tipo de livro artesanal produzido com materiais de baixo custo e geralmente contendo poucas páginas como é o caso da primeira obra publicada por Roberta Tavares.

A partir de 2022, as publicações em suas redes registram a retomada de atividades presenciais mais frequentes, tendo feito o lançamento de seu terceiro título e da segunda edição de “Lugar de se Morrer é Também o Poema” no espaço estadual Casa da Linguagem em Belém em 2023 e tendo participado com eles de sessões de autógrafos em Salvador (BA) em janeiro de 2024.

Acrescentamos que utilizando motores de busca foi possível localizar no espaço digital um artigo de 2021 da pesquisadora brasileira Raíra Vasconcelos, que menciona Tavares ao discutir a diversidade de vozes na literatura brasileira atual. Localizamos também a inclusão de seu nome na enciclopédia Itaú Cultural, o que demonstra que sua produção, além de ter alcançado certa notoriedade, tem começado a despertar interesse como objeto de estudo acadêmico.

Analisando suas obras individuais, verificamos que as dedicatórias de seus livros se dirigem a uma “cara leitora”, mimetizando uma troca de cartas. Em entrevista ao podcast PodEcoar em 2023, Tavares afirmou que este recurso teve como objetivo estabelecer um diálogo mais direto com os leitores e foi tomado de empréstimo do escritor Machado de Assis, cuja leitura a influenciou. A escritora acrescenta ainda que a primeira edição trazia o vocativo no masculino e que a mudança de gênero se deu a partir da terceira edição ao perceber que o perfil de seu público-leitor era feminino. Na mesma entrevista, ela disse ser uma pessoa que mais reescrevia do que escrevia por ser uma leitora muito exigente, o que contribuía para seu trabalho como escritora, porém, às vezes fazia com que seu nível de autocobrança fosse um tanto exagerado.

Em entrevista posterior para a presente pesquisa, Tavares reiterou esse aspecto da autocobrança, o qual explica sua relutância em considerar seus primeiros poemas prontos para serem mostrados. Além disso, acrescentou que um poema seu poderia levar muito tempo até ficar pronto porque ela não tinha uma metodologia para a escrita poética da mesma forma que tinha para a escrita acadêmica. Segundo ela, sua escrita poética requeria a conjunção de um longo trabalho de manipulação da linguagem com um momento anterior de inspiração ou comoção (geralmente provocado por algo externo) que “é uma espécie de epifania sim, que, para mim, chega a ser uma coisa até espiritual” (Tavares)¹².

Outro aspecto que observamos foi que alguns de seus poemas apresentam elementos autobiográficos verificáveis, tais como, uma nota de rodapé sobre o falecimento de uma tia ao final de um poema que trata de uma perda pessoal e menções aos nomes de pessoas de sua família ou de seu convívio e ao quilombo e ao igarapé do Cravo. Também podem ser observados

¹² Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

elementos que não necessariamente dizem respeito a si, mas que ressoam experiências coletivas verossímeis, tais como a violência urbana e a angústia de viver em diáspora. Ao responder sobre suas motivações para escrever na entrevista supracitada, é elucidativa a declaração de Tavares de que “a literatura é esse lugar que cabe praticamente tudo, esse lugar que me cabe, que eu não preciso fingir nada, não preciso fingir alegria, não preciso fingir tristeza, não preciso nem estar viva pra estar nela, tem a possibilidade também da fabulação” (PodEcoar, 2023).

Tal combinação de autobiografia e ficção verossímil por tratar de temas que dialogam com a vida da escritora faz parte da tradição da escrita de autoria feminina ocidental e é uma prática recorrente ainda atualmente, como discutiremos na seção 4. Porém, a produção de Roberta Tavares se afasta desse paradigma ao construir textos autorreferentes que abordam temas como a ancestralidade negra, a discriminação racial e a resistência, indo ao encontro de uma prática que Conceição Evaristo (2020, p. 30) denomina de *escrevivência* e que diz respeito a sua “condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada”. Ademais, entre os temas de Roberta Tavares, também são recorrentes o amor e o erotismo não heteronormativos, considerados indesejáveis do ponto de vista eurocêntrico tanto como condutas quanto como objetos estéticos, como discutiremos nas seções seguintes.

1.6 Estrutura da tese

O produto de nossa pesquisa realizada entre março de 2021 e dezembro de 2024 no âmbito do PPGCOM é a presente tese. Apresentamos brevemente a seguir as seções que sucedem a essa Introdução.

A segunda seção é intitulada *Decolonialidade, Interseccionalidade e Produção Literária*, e nela partimos da noção anteriormente discutida de que todo texto (literário ou não) é um enunciado que nasce de um sujeito historicamente situado em diálogo com outros enunciados e referencia o real imediato de seu enunciatador. Nesse sentido, sendo Roberta Tavares uma pessoa que é brasileira, do gênero feminino, que nasceu e vive na Amazônia paraense, que é negra e quilombola, defendemos que antes de analisar seus textos é importante entender como ocorreu o violento processo histórico de colonização que gerou o contexto em que ela vive. Por isso, iniciamos apresentando uma revisão de teorias acerca das origens das relações de poder que passaram a permear as sociedades americanas no período colonial, perdurando até a atualidade na forma da lógica da colonialidade que as mantém em posição de periferia em relação à Europa como centro irradiador de cultura, discutidas por autores como Quijano (2005) e Mignolo (2017). Em seguida, para demonstrar de que maneira tais relações de poder

incidem de modo especialmente acentuado sobre mulheres racializadas revisamos teorias feministas com especial atenção a estudos de orientação decolonial, tais como os de Lugones (2014) e Collins (2022). Por fim, discutimos a ação das referidas forças especificamente no campo da literatura, onde agentes sociais em posições de prestígio pressionam pela continuidade da ordem estabelecida, postura com a qual se alinha parte dos agentes nas periferias do campo enquanto outra parte tensiona essa ordem no sentido oposto, provocando-lhe fissuras ao lutar pelo reconhecimento de valores estéticos diferentes. Para isso, revisamos as teorias de Bourdieu (1990, 1996 e 2003) sobre o espaço social e os campos de poder, e teorias relacionadas a possibilidade à decolonialidade no campo da produção cultural, como as propostas por Bhabha (1998) e Maldonado-Torres (2019).

A terceira seção, intitulada *Percurso Metodológico*, apresenta o detalhamento das abordagens e procedimentos metodológicos adotados em cada uma das três etapas da realização desta pesquisa. Nela, discutimos a motivação, as escolhas teóricas e o desenvolvimento de cada etapa, descrevendo os ajustes que foram necessários ao longo da investigação, bem como, os cinco eixos de análise que compõe o estudo específico do fazer poético de Tavares.

A quarta seção cumpre a função de localizar Roberta Tavares no campo literário paraense e se intitula *Mulheres do e no Pará no Campo Literário Brasileiro*. Nela, descrevemos como na constituição do referido campo as ações de agentes sociais tornaram-no um espaço segregado à entrada de mulheres, sobretudo as racializadas. Também procuramos demonstrar como outros agentes reagiram a tais ações ao longo dos anos tensionando o campo, o que possibilitou a emergência de outras vozes. Nesse intuito, apresentamos uma revisão da historiografia literária brasileira focalizando a autoria feminina. Além, observando como as relações coloniais se manifestam no recorte em âmbitos nacional e regional. Além disso, apresentamos e discutimos os achados da etapa exploratória da pesquisa, apontando elementos em tensão no campo da literatura produzida por mulheres no estado do Pará no século XXI.

A quinta seção, intitulada “Análise do Fazer Poético de Roberta Tavares”, tem como objetivo investigar como as referidas forças reverberam em seu fazer poético. Nela é apresentado o estudo realizado em cinco eixos de análises das criações da escritora, a começar pelo exame do contexto de produção de cada uma de suas três obras individuais, bem como, de suas características materiais. O segundo, o terceiro e o quarto eixos se referem especificamente aos poemas do zine “Mulheres de Fogo” em seus aspectos de forma dos poemas, seus temas e marcadores sociais. Já o quinto eixo é a abertura a diálogos intertextuais estabelecidos partir de suas obras. Por fim, os achados separados são aproximados e discutidos à luz das teorias revisadas, focalizando as forças coloniais interseccionadas ou não que os atravessam.

A sexta seção, intitulado “Roberta Tavares fala sobre si em duas entrevistas”, descreve e discute as entrevistas concedidas pela escritora para a presente pesquisa. O objetivo é demonstrar de que maneira o sistema social atua sobre as experiências individuais da pessoa que escreve, as quais têm reflexos em seu fazer poético

Na sequência, a última seção é intitulada Considerações Finais e apresenta reflexões sobre os resultados alcançados por esta pesquisa, suas contribuições e limitações. Finalizando o trabalho apresentamos a listagem completa das Referências teóricas e literárias consultadas. Adicionalmente, incluímos no volume como Apêndice o quadro completo da catalogação que realizamos de 136 escritoras paraenses em atividade no século XXI.

2 DECOLONIALIDADE, INTERSECCIONALIDADE E PRODUÇÃO LITERÁRIA

A presente seção corresponde à primeira etapa da pesquisa que busca alcançar o primeiro objetivo específico estabelecido, ou seja, discutir as origens das tensões de classe social, racialização e gênero interseccionadas na sociedade paraense atual e que afetam sobretudo mulheres racializadas como Roberta Tavares. A importância desta discussão é que o contexto em que vive uma pessoa tem grande influência sobre suas experiências e consequentemente sobre sua compreensão da realidade, e dessa relação nascem suas criações literárias. Seja de forma explícita ou altamente reconfigurada, elas dialogam com o real, referenciando-o e refletindo vários de seus aspectos, podendo tomar a forma de alinhamentos a certas normas vigentes ou as tensionar ao operar variados graus de desvios.

Assim, apresentamos a seguir uma revisão dos principais conceitos das áreas de estudos sociais e culturais que empregamos em nossa investigação. Dado que tais tensões têm origem histórica e estão presentes no espaço social brasileiro como um todo, iniciamos com as teorias que se propõem a explicar os processos de formação da matriz colonial de poder e de sua posterior reconfiguração na forma da colonialidade. Em seguida, uma vez que o ser, cujas obras analisamos em seções posteriores, é uma mulher brasileira que é da Amazônia paraense e negra e quilombola, abordamos conceitos provenientes de teorias feministas com ênfase nos feminismos de orientação decolonial e nos estudos de interseccionalidade como uma teoria social crítica. Por último, visto que o campo da literatura é um subcampo do campo da produção cultural, revisamos também algumas proposições acerca da relação entre este, decolonialidade e resistência de grupos subalternizados em sociedades pós-coloniais como a brasileira.

2.1 A colonialidade e seus desdobramentos

Para compreender a realidade atual das sociedades latino-americanas, sobretudo a do Brasil, local onde se origina e de onde enuncia Roberta Tavares, é necessário revisarmos primeiro a história de constituição social desse território e as relações de poder nela implicadas e que perduram. Nesse sentido, discutiremos mecanismos e formas de poder que alguns agentes sociais exerceram e/ou continuam exercendo sobre os demais.

A criação do discurso da modernidade foi o que fundamentou a invasão e dominação europeias sobre as Américas e mantém reflexos nas dinâmicas das sociedades latino-americanas atuais segundo o sociólogo peruano Anibal Quijano (2005). O autor discute a maneira como ao estabelecer a si mesma como parâmetro central de civilização, racionalidade

e subjetividade, a Europa ocidental, simultaneamente, estabeleceu que todos os demais povos lhe seriam periféricos, primitivos, irracionais e passíveis de serem subalternizados, sobretudo os dos continentes africano e americano.

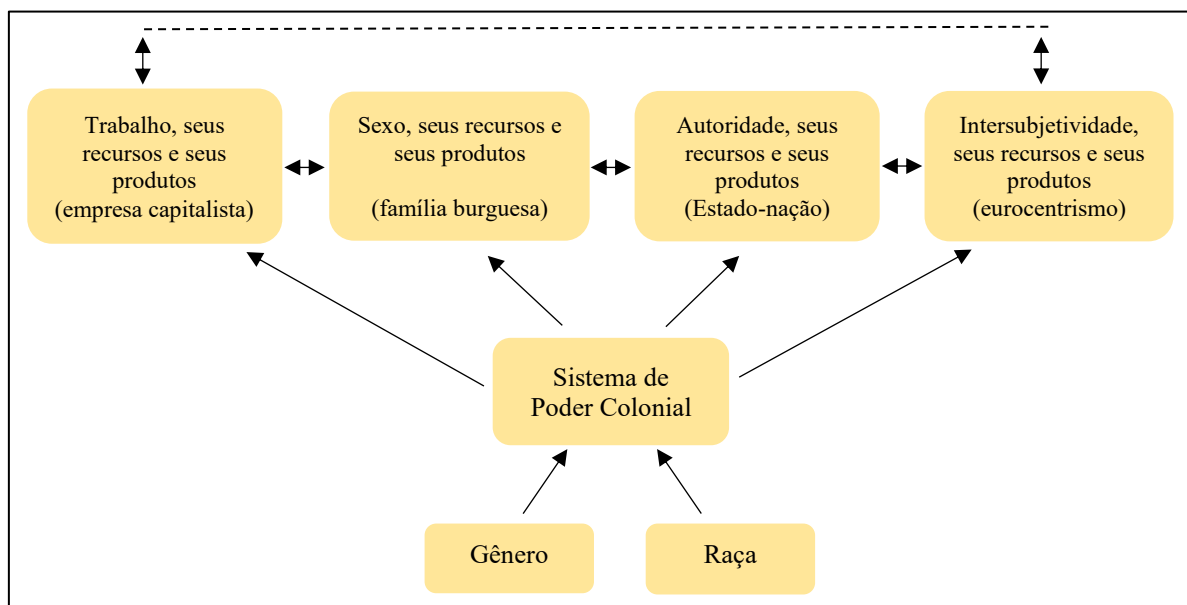
O modo de vida europeu do século XV caracterizava-se pelo sistema de governo monárquico, a organização social estratificada e patriarcal, o nascente modelo econômico capitalista, o ideal de vida em núcleos urbanizados, a religião cristã com sua cosmovisão subjacente e a separação entre homem e natureza. Estes aspectos somados aos valores éticos e estéticos, e manifestações culturais dos povos caucasianos contrastavam de modo extremo com os dos povos recém-conhecidos.

Quijano (2005) explica que, embora os europeus já estivessem familiarizados à existência de culturas distintas das suas e de povos fenotipicamente diferentes, foi somente com a chegada ao continente americano que a ideia de raça com base na cor da pele e como marca de superioridade de um povo sobre outro surgiu na literatura europeia. Portanto, a racialização foi criada como justificativa para a dominação e escravização dos povos africanos e ameríndios.

Assim, o colonialismo foi implantado com o uso da violência e se ergueu enquanto sistema de poder ao mesmo tempo em que “o capitalismo como sistema de relações de produção” (Quijano, 2005, p. 126), estando um sistema intrinsecamente atrelado ao outro. O teórico observa que a divisão racial do trabalho estabelecendo que a remuneração salarial seria prerrogativa dos homens brancos, demarcou que seriam estes os únicos plenamente considerados humanos. Além do capitalismo, o teórico elenca mais três sistemas de controle interrelacionados, a saber: o sexo (família burguesa), a autoridade (estado-nação) e a intersubjetividade (eurocentrismo). De sua interrelação surge o grande sistema que Quijano denomina de Matriz Colonial de Poder.

Nesse sistema, a partir da diferença de papéis de gênero determinada pelo sexo biológico, servia de justificativa para uma suposta superioridade e o controle do exercício da sexualidade das mulheres brancas implementado pela religião e pelo Estado (então instituições interligadas) como algo cuja única finalidade seria a procriação, a qual deveria ocorrer somente dentro dos laços do matrimônio. Isso servia para garantir a paternidade dos filhos e a hereditariedade dos bens acumulados dentro do mesmo núcleo familiar, base da propriedade privada, sem a qual a economia capitalista não se mantém.

Imagem 8 – Representação gráfica da Matriz Colonial de Poder descrita por Quijano (2005)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

A Imagem 8 acima inclui também os Estados-nação europeus. Sua consolidação se deu com a formação de uma identidade nacional a partir do que outrora fora um conjunto de pequenos reinos em constantes guerras de conquista. Ela foi viabilizada pela democratização social relativa, visto que alguns grupos privilegiados exerceram poder de colonização interna sobre os demais que, ainda assim, viam-se como parte de uma unidade (Nós) que tinha o direito natural de se beneficiar da exploração de riquezas e mão-de-obra gratuitas dos povos racializados (os Outros). Já o eurocentrismo diz respeito à negação dos mais diversos aspectos culturais dos povos dominados enquanto práticas humanas legítimas, tais como: língua, religião, cosmologias, hábitos alimentares, vestuário, princípios estéticos e modos de adquirir e produzir conhecimentos. Ele se manifestou na forma da repressão destes aspectos, bem como, na sua substituição compulsória pela intersubjetividade europeia na medida em que isso se mostrou útil para a manutenção do sistema de poder pelas metrópoles.

Concordando com a discussão proposta por Quijano (2005), o semiólogo argentino Walter Mignolo (2017) detalha o funcionamento da matriz colonial de poder em nós histórico-estruturais heterogêneos que se imbricam em seu funcionamento, gerados por e geradores da lógica da colonialidade. Para este autor, os dois nós fundamentais são as hierarquias racial global e a de gênero. Estas baseiam-se na cosmovisão judaico-cristã que norteia o pensamento europeu e que se constitui sobre dualidades antagônicas, tais como, o espiritual em contraposição ao material/natural e o bem em contraposição ao mal. Este sistema de crenças estabelece que o homem foi criado à imagem e semelhança de um deus único que também

criou a natureza – da qual os povos racializados fazem parte – e a mulher, ambos para o servir. Assim, não só seria direito do homem explorá-las em seu benefício, como ele teria o dever espiritual e moral de exercer controle sobre todos os aspectos da vida da mulher, que deveria ser mantida circunscrita ao ambiente doméstico para a sua própria proteção. Acerca deste ponto, Mignolo (2017) explica que, no entrecruzamento desses nós, uma mulher branca, embora pertencente ao conjunto do que seria considerado a humanidade, situa-se como hierarquicamente subordinada aos homens brancos, mas, ao mesmo tempo, acima do conjunto de pessoas desumanizadas tão logo racializadas.

Mignolo (2017) defende que os desdobramentos dos referidos nós fundamentais de raça e gênero se manifestam em pelo menos outros dez nós histórico-estruturais heterogêneos, são eles: a concepção de homem moderno (europeu ocidental) como mais evoluído do que todos os demais, o sistema econômico capitalista, a divisão internacional do trabalho em centro e periferia, “um sistema interestatal de organizações político-militares controladas por homens euro-americanos e institucionalizado em administrações coloniais” (Mignolo, 2017, p. 11), a hierarquia religiosa centrada no cristianismo, a heteronormatividade nas relações erótico-amorosas, a hierarquia linguística, a epistêmica e, por fim, a estética. O teórico explica ainda que esses nós só podem ser assim divididos para fins de teorização visto que nenhum deles opera de forma independente.

O colonialismo político começou a findar com as revoluções e proclamações de independência das novas nações americanas nos séculos XVIII e XIX, como apontam ambos Quijano (2005) e Mignolo (2017). No entanto, este não foi o fim das sociedades coloniais, pois as relações de dominação mantiveram-se na forma de colonialidade do poder na qual a matriz colonial e seus nós histórico-estruturais continuam operando subjacentes. Isto significa que, à exceção de países como o Canadá e os Estados Unidos, as antigas colônias tornaram-se nações localizadas na periferia do poder em um mundo cuja configuração atual foi moldada por relações econômicas de modelo capitalista e onde elas continuam predominantes. Além disso, as relações de dominação interna entre grupos sociais dos Estados nascentes mantiveram-se mais ou menos as mesmas até hoje, pois, segundo Quijano,

O processo de homogeneização dos membros da sociedade imaginada de uma perspectiva eurocêntrica como característica e condição dos Estados-nação modernos, foi levado a cabo nos países do Cone Sul latino-americano não por meio da descolonização das relações sociais e políticas entre os diversos componentes da população, mas pela eliminação massiva de alguns deles (índios, negros e mestiços). (Quijano, 2005, p. 133)

É evidente que a eliminação total dos grupos racializados não seria possível. Então, a solução encontrada foi mantê-los subalternizados negando-lhes o acesso à cidadania e, acrescenta Quijano (2005), foram adotadas políticas de incentivo a novas levas de imigração europeia com vistas a promover o branqueamento das populações locais.

Acerca desse último ponto, complementamos a partir de Schwarcz (1993) que no Brasil pós-abolição da escravidão, tais políticas tinham a dupla função de manter os latifúndios em pleno funcionamento e cercear a mobilidade social da população racializada ao ocupar os postos de trabalho assalariado preferencialmente com imigrantes brancos. Como o maior contingente desses novos imigrantes era formado de pessoas com baixa escolaridade e poucos recursos financeiros, visto que provenientes de Estados que enfrentavam prolongadas crises econômicas, tais como a Itália, a Espanha e a Polônia, sua situação os dispunha a aceitar os irrisórios salários e precárias condições de trabalho oferecidas. Portanto, em um primeiro momento, eles formaram uma nova classe de explorados, mas, ainda assim, sua situação era melhor do que a dos brasileiros racializados por serem europeus brancos e poderem contar com algum apoio das embaixadas de seus países. Além disso, do ponto de vista eugenista¹³, sua raça os tornava desejáveis para promover um tipo de miscigenação controlada que visava a branquear a população do país, por isso, sua integração à sociedade brasileira foi deliberadamente facilitada sobretudo nas regiões Sudeste e Sul.

Neste cenário, a cidadania para os habitantes brasileiros não brancos era impensável, pois para o Estado “os negros não eram nada além de escravos e a maioria dos índios constituía-se de povos da Amazônia, sendo desta maneira estrangeiros para o novo Estado” (Quijano 2005, p. 134). Aqui, cabe observar que, uma vez que há registros de que havia (e há) nações indígenas em todo o território brasileiro, essa narrativa sugere que a ocultação dos povos originários parece ter sido menos bem sucedida na região amazônica a qual, devido a um processo colonial diferenciado, permaneceu não contemplada por políticas de integração ao restante do país por muito tempo; na prática, nunca plenamente integrada.

¹³ A eugenia é um movimento surgido na segunda metade do século XIX que toma os achados dos estudos científicos do evolucionismo biológico de espécies animais, sobretudo os de Darwin, e os aplica à espécie humana (darwinismo social) para justificar uma suposta superioridade natural dos povos de pele clara (e suas respectivas culturas) sobre os demais. Seu primeiro grande expoente foi Francis Galton que defendia que “a capacidade humana era função da hereditariedade e não da educação” e que seria necessário intervir na reprodução dos grupos humanos para evitar a degeneração da raça branca por meio da proibição de relações interraciais e entre pessoas mentalmente ditas normais e as anormais com vistas ao “aprimoramento das populações” (Schwarcz, 1993, n. p.). No entanto, havia outros adeptos do movimento que defendiam a possibilidade da regeneração de um povo mestiço como o brasileiro por meio do incentivo de casamentos interraciais. Para eles, a chegada dos imigrantes brancos ampliaria a cota de parceiros matrimoniais adequados para os brasileiros brancos e, ao mesmo tempo, promoveria o branqueamento da população local no espaço de algumas gerações.

A colonização da região teve início em 1616 com a fundação de Santa Maria de Belém do Grão Pará, capital da província do Grão Pará que abrangia os atuais estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima, Maranhão e Piauí. Nesses primeiros tempos, exceto pela extração das chamadas drogas do sertão, a região despertou pouco interesse comercial nos colonizadores. Como destaca Costa (2011, s.n.),

Portugal não fez da Amazônia uma colônia agrícola, como foi o caso do Nordeste do Brasil. A regra era ocupar e garantir a posse do território. Para isso, os portugueses percorreram as margens do Rio Amazonas e seus afluentes, exatamente onde estavam concentradas as populações indígenas.

Costa (2011) ressalta que o acesso à província do Grão Pará era geograficamente mais fácil a partir da Europa do que de outras partes da colônia e que era tal a distinção administrativa que mais parecia tratar-se de duas colônias portuguesas distintas. As primeiras tentativas de integração da região ocorreram já sob a gestão do Marques de Pombal no século XVIII, com a adoção de medidas que visavam homogeneizar a sociedade local. Dentre estas, Costa (2011) destaca a imposição do português como língua única e a sistemática busca de apagamento dos povos indígenas por meio da adoção de sobrenomes portugueses, da distinção de status social entre indígenas e negros – estes últimos considerados pelos europeus como ontologicamente mais inferiores – e do branqueamento pela mestiçagem, tudo “em nome de uma necessidade comercial da metrópole”. Ainda assim, a unificação só começaria a ocorrer após a Proclamação da Independência do Brasil e após a derrota da revolução cabana que tinha ambições separatistas. Neste sentido, o ciclo da borracha, ocorrido entre os anos de 1850 e 1915, foi especialmente importante ao compelir grandes levas de migrantes da região Nordeste e de outros países para trabalhar na Amazônia, o que levou ao fortalecimento da classe dominante local, que experimentou um período de excepcional prosperidade econômica, permitindo-lhe a modernização dos núcleos urbanos aos moldes europeus. Após esse período, a baixa na economia local trouxe algumas décadas que se seguiram nas quais a Amazônia novamente deixou de interessar ao restante do Brasil. Costa (2011) ressalta que, de maneiras reconfiguradas, desde o começo da dominação europeia até hoje a região tem sido olhada principalmente “como reserva inesgotável de matéria-prima” muito mais do que por seu potencial humano.

Assim, reiteramos, mesmo no interior de cada Estado latino-americano, regiões que devido a processos históricos têm sua população composta por uma maior porcentagem de pessoas racializadas – como a Amazônia brasileira – tendem a ser periféricas pelas regiões mais embranquecidas, não por coincidência as mais economicamente prósperas, o que constitui

uma forma de colonialidade interna (Quijano, 2005; Gonzalez Casanova, 2007).

O supracitado esforço por branquear as sociedades da América Latina prosseguiu até meados do século XX. Ao mesmo tempo em que grande parte da remanescente mão-de-obra negra era substituída por imigrantes brancos e seus descendentes, os brasileiros negros cuja diferença racial era fenotipicamente mais aparente eram continuamente marginalizados e empurrados em direção às periferias das cidades em todo o território nacional.

Em vista desse processo histórico que revisamos panoramicamente, ambos Quijano (2005) e Mignolo (2017) propõem que discutir os mecanismos em funcionamento que permeiam o tecido social é uma etapa fundamental na busca por formas de romper com a lógica eurocêntrica da colonialidade do poder, do ser e do saber. Neste intuito, Mignolo (2017), aponta a descolonialidade como um caminho possível para as antigas colônias substituírem a estrutura colonial de um centro dominador por múltiplos centros, sistemas que melhor refletiriam as necessidades e interesses locais e comunais.

O filósofo porto-riquenho Maldonado-Torres (2019) alinha-se a esta discussão acerca da matriz colonial do poder que se estende mesmo após a descolonização até a atualidade na forma da violência sistemática física e simbólica contra mulheres, pessoas racializadas e outras categorias minoritárias. Porém, defende o teórico, é fundamental distinguir descolonialidade, termo referente às lutas históricas por independência política, de decolonialidade, termo que indica a agência do colonizado que se engaja criticamente para questionar e contrapor as relações de preconceito e dominação que seguem sendo reproduzidas. Segundo Maldonado-Torres (2019), a adoção do termo decolonialidade acrescentaria à discussão problematizadora da história da formação do Estado moderno uma maior instabilidade na lógica da colonialidade do poder por enfatizar um movimento de insurgência do sujeito colonizado.

Maldonado-Torres (2019, p. 37) retoma a problematização acerca da maneira como a “distorção do significado da humanidade” e a radicalização da conceituação dual Nós-Outros (que já existia há séculos entre os europeus) estão na raiz da lógica da colonialidade. Segundo ele, os impérios classificaram os colonizados em uma categoria subontológica, ou seja, como seres abaixo dos seres humanos: animalizados, ferozes e dotados de uma sexualidade exacerbada. Como consequência, além de não serem considerados totalmente racionais, os colonizados tampouco eram reconhecidos em sua diferença de gênero da mesma forma que os brancos, o que justificou o uso da violência tanto para a colonização de suas terras quanto de seus corpos para a exploração de sua força de trabalho e de sua capacidade reprodutiva de novos corpos a explorar, bem como, para a satisfação sexual dos colonizadores (principalmente dos corpos femininos). O teórico defende que a manutenção da lógica da colonialidade não seria

possível sem a anuência dos colonizados. Segundo Maldonado-Torres (2019), os sujeitos seriam mantidos em posição de subalternidade pela colonização não só de suas terras e corpos, mas também de suas mentes, de forma que eles reproduziriam os preceitos e práticas da matriz de poder em troca da promessa tácita de que isso lhes possibilitaria mobilidade e aceitação social, o que na verdade nunca se concretiza de todo.

Mais de meio século antes, no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, a discussão acerca do papel dos colonizados em sua própria subjugação já era um tema debatido pelo professor de literatura, escritor e político martinicano Aimé Césaire (2020) e por seu conterrâneo o psiquiatra e filósofo Frantz Fanon (2020). Outro contemporâneo seu que também abordou o tema foi o filósofo e romancista franco-tunisiano Albert Memmi (2007).

Césaire denunciou a violência da empreitada colonial europeia em seu ensaio “Discurso Sobre o Colonialismo” originalmente publicado em 1950. O ensaísta iguala a colonização à barbárie impetrada pelos nazistas e contesta o discurso de que a colonização teria sido benéfica aos povos nativos, apontando que não se tratou de um contato entre povos propiciando uma oxigenação de ambas as culturas, mas de uma violência contra os sujeitos colonizados justificada por uma missão pseudocivilizatória. Sobre isso, Césaire (2020, p. 9) afirma que “a Europa é indefensável” e declara que

Entre colonizador e colonizado, só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas (Césaire, 2020, p. 24).

Segundo Césaire (2020), a coisificação dos sujeitos colonizados foi facilitada por um pré-existente sistema social local marcado por desigualdades às quais se somou o racismo. Para isso, teria sido fundamental o papel de cumplicidade desempenhado por elites locais que desejavam a manutenção de seus privilégios.

Por sua vez, Fanon na obra “Corpos Negros, Máscaras Brancas” originalmente publicada em 1952 explora a relação do homem colonizado de outros extratos sociais com o colonizador. Fanon (2020) explica que foi o branco europeu quem criou o negro e o indígena enquanto categorias ontológicas, pois antes de sua chegada só havia pessoas que se diferenciavam por seus pertencimentos a diversas nações (com seus respectivos sistemas culturais) e, o que é pior, instituiu-os em um nível inferior à humanidade que seria sinônimo de branquitude. O teórico apresenta o conceito de complexo psicoexistencial, segundo o qual o homem negro apresentaria o desejo neurótico de se tornar branco porque isso o elevaria

socialmente à condição de ser humano, de onde ele fora retirado justamente pela violência da dominação colonial. O teórico afirma,

Começo a sofrer por não ser branco na medida em que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, extorpe de mim todo o valor, toda a originalidade, diz que eu parasito o mundo, que preciso o quanto antes acertar o passo com o mundo branco (...) Então tentarei basicamente me tornar branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer a minha humanidade (Fanon, 2020, p. 82).

Segundo Fanon (2020), não sendo a mudança de raça uma possibilidade real, o colonizado frequentemente incorreria em tentativas de mimetização do branco por meio da adoção de sua língua e de outros aspectos de sua cultura, tais como: seus hábitos alimentares, sua religião, seu vestuário e seus estilos arquitetônicos e musicais. O motivo fundamental por trás desse comportamento seria o desejo de acessar espaços que a estrutura da sociedade racista lhe interdita. Além disso, esse movimento se completaria com a tentativa do sujeito de mascarar sua origem distinguindo-se de seus conterrâneos que não fizessem o mesmo, adotando uma postura crítica para com eles de modo a parecer mais branco, logo, mais elevado. Adicionalmente, haveria uma tendência à busca por relações erótico-amorosas interracialis que simbolicamente o branqueariam e, como ganho extra, poderiam de fato branquear seus descendentes.

No mesmo sentido, na obra originalmente publicada em 1957 “Retrato do Colonizado precedido por Retrato do Colonizador” Albert Memmi discute a tentativa do colonizado de ser assimilado pelo colonizador como uma das duas respostas possíveis ao processo colonial. Memmi (2007) explica que para justificar sua dominação, o colonizador cria uma imagem mítica do colonizado que impinge a todos os indivíduos daquele povo e que teria como traços fundamentais: a preguiça, a debilidade, os maus instintos e a ingratidão do sujeito que precisa ser protegido de si mesmo. Essa imagem opera uma desumanização do colonizado pois é essencialista, ou seja, não considera o contexto nem os indivíduos, incluindo-os em uma coletividade homogênea e gerando uma mistificação, ou seja, uma adesão dos próprios colonizados a essa imagem mesmo que nem todos a aceitem ou alguns o façam parcialmente. O autor defende ainda que mesmo quando colaboram com a dominação, nem as elites locais se beneficiam dela por muito tempo, pois o processo também acaba por atingi-las e enfatiza que “essa adesão é o resultado da colonização, e não sua causa; ela nasce depois e não antes da ocupação colonial (...) O laço entre o colonizador e o colonizado é, assim, destrutivo e criador. Ele destrói e recria os dois parceiros da colonização como colonizador e colonizado” (Memmi, 2007, p. 126). O colonizado é explorado, marginalizado e pressionado a aceitar o lugar imposto

pela força da violência do exército e mantido pela polícia e pelo poder das instituições que reorganizam e passam a comandar sua realidade social. Quanto a seus filhos, eles são socializados por instituições, tais como a família, a escola e a igreja, a aceitar esse mesmo lugar e que procuram mantê-lo em estado de torpor onde o impulso de lutar por libertação é abafado até que a mera possibilidade de alcançá-la seja vista como impossível.

Além disso, Memmi (2007) afirma que o colonizador vive um complexo de Nero porque tenta absolver-se de sua usurpação das terras e direitos do povo colonizado pelo enaltecimento de suas próprias virtudes e pela negação da humanidade do colonizado até o ponto de persegui-lo e desejar exterminá-lo. Contudo, seu desejo não pode ser totalmente satisfeito pois a existência de seus privilégios depende da existência de opressão do colonizado, que precisa, portanto, continuar existindo enquanto tal. Isso explica tanto a interdição ao colonizador de completar a extinção do povo dominado quanto sua resistência em integrar à sua sociedade aqueles indivíduos que desejam ser assimilados, afinal, como prossegue Memmi (2007), a colonização não ocorre em nível individual, mas de um povo sobre o outro. Isso leva o colonizado à segunda resposta possível que é a organização a partir da revolta de uma massa oprimida que se levanta e empreende uma revolução para dar fim à relação colonial, o que não resulta na restauração da cultura original que existia antes da invasão, posto que esta foi irremediavelmente afetada pelo período de dominação.

Observamos que cada um dos teóricos supracitados nessa seção – Quijano, Mignolo, Maldonado-Torres, Césaire, Fanon e Memmi – analisa a dominação colonial em busca de explicações para sua implantação, seu funcionamento e sua perpetuação. Em comum, todos eles apontam a racialização como um dos principais mecanismos de poder operadores das violentas relações coloniais.

O que temos chamado até aqui de racialização a filósofa brasileira Sueli Carneiro (2023) reelabora no conceito de dispositivo de racialidade que mencionamos rapidamente na primeira seção. Carneiro (2023) retoma a problematização do filósofo jamaicano Charles Mills (Carneiro, 2023) acerca do contrato social, segundo o qual “a legitimidade do governo é alicerçada pelo consentimento de indivíduos considerados iguais” (Carneiro, 2023, p. 34), observando que, na realidade, nem todos os cidadãos são tratados da mesma forma. Em lugar disso, como explica Carneiro (2023), Mills denuncia que o contrato social é também racial visto que é “restrito aos racialmente homogêneos”, ou seja, aos brancos que perpetuam sua posição subjugando os demais, sendo esse o cerne do dispositivo de racialidade. Somando-se a isso, Carneiro (2023) se apropria do conceito de dispositivo de normalidade proposto pelo historiador francês Michel Foucault (Carneiro, 2023) para estudar o que seria o normal e o

anormal nos campos da saúde mental e da sexualidade. Carneiro (2023, p. 28) explica que “um dispositivo instaura uma divisão que tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos através da enunciação sobre o Outro”. Com o dispositivo, o sujeito que enuncia qualifica o outro ser como estático, negativo e inferior para, em contraste, apresentar-se como dinâmico, positivo e superior. A teórica explica que “o dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será sua representação” (Carneiro, 2023, p. 31).

Assim como os demais teóricos que revisamos até aqui, Carneiro (2023) aponta que as relações coloniais se estabeleceram pela violenta subjugação física e simbólica do sujeito colonizado e que elas se perpetuam por meio de ações do Estado. Porém, a teórica acrescenta que o dispositivo de racialidade também opera por omissões, como, por exemplo, na escassez de vagas no sistema de educação formal para a população de baixa renda formada majoritariamente de pessoas racializadas. A teórica demonstra que “as sociedades multirraciais resultantes da colonização engendram o dispositivo da racialidade como instrumento disciplinar e normalizador das relações raciais” o qual, ademais, opera junto ao que Foucault chama de biopoder que inclui a prerrogativa de “determinar quem deve viver e quem deve morrer” (Carneiro, 2023, p. 64-65) como atestam os díspares índices de mortes violentas de jovens negros e de mortalidade materna negra no Brasil quando comparados aos de brancos e brancas respectivamente.

Dessa forma, o funcionamento do dispositivo de racialidade associado à colonialidade interna é o que explica o porquê do nascimento da escritora Roberta Tavares ter ocorrido em Belém. Segundo Tavares contou em entrevista para a presente pesquisa, assim como outras mulheres quilombolas e de outras comunidades do interior do estado do Pará, sua mãe viajou para a capital ao final da gestação, pois na época este era o único modo de obter acompanhamento médico pré-natal e neonatal. O imbricamento desses dois mecanismos também explica o retorno de Tavares à cidade depois de adulta para dar continuidade a seus estudos. Ressaltamos que embora ambas tenham decidido vir, suas opções foram limitadas pela omissão do sistema estatal em garantir direitos básicos à população do interior, a qual era predominantemente formada por pessoas racializadas. Assim, a relevância desse relato para nossa pesquisa é que tal realidade que precede as sujeitas e incide sobre elas desde sua chegada ao mundo, afeta sua formação subjetiva e suas experiências como pessoa ao longo da vida, e consequentemente influencia o fazer poético da escritora quer na escolha de temas ou estilos quer em sua abordagem.

Retomando a matriz colonial de poder elaborada por Quijano (2005) que apresentamos

no início desta seção, observamos que seus dois principais pilares de sustentação são as diferenças de papéis sociais determinadas com base na raça (o foco de nossa discussão até aqui) e no gênero. Também vimos a partir de Mignolo (2017) que essas divisões funcionam imbricadas, o que coloca a mulher racializada em uma posição particularmente precária no sistema colonial e na lógica da colonialidade dele resultante como examinaremos a seguir.

2.2 Teorias feministas

Dado que a escritora Roberta Tavares é uma mulher o gênero é uma problemática presente na poética dela, mobilizamos na presente subseção proposições e teorias de pensadoras do campo dos Estudos Feministas. Ademais, tendo em vista que somando-se ao gênero ela é uma pessoa de nacionalidade brasileira e de racialidade negra vivendo no contexto de uma sociedade pós-colonial, priorizamos a revisão de estudos de orientação decolonial.

Assim, iniciamos ressaltando que o referido campo apresenta múltiplas vertentes, algumas delas com aspectos antagônicos em relação às outras ou que precisam ser ao menos problematizados. Um dos motivos para isso decorre de que tais estudos são majoritariamente realizados por mulheres que refletem sobre as dinâmicas e contradições de suas próprias sociedades, cada qual com problemas originados por processos históricos particulares. Ademais, como vimos, a própria divisão dos seres humanos em dois gêneros (homem e mulher) como categorias homogêneas parte de uma visão eurocêntrica medieval formulada pensando em populações brancas da Europa Ocidental, a qual justifica a tutela e o confinamento da mulher ao ambiente doméstico. Porém, isso se refere às mulheres das classes alta e média, visto que as de classe baixa precisavam trabalhar por seu sustento, ou seja, é uma divisão que não dá conta da totalidade nem mesmo dessas populações. Ademais, embora o campo dos Estudos Feministas, que transversaliza áreas como a Psicologia, a Comunicação, os Estudos Culturais e os Literários, somente tenha consolidado suas teorias e métodos de investigação a partir de trabalhos acadêmicos da década de 1960 na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, discussões acerca das desigualdades que oprimem as mulheres também podem ser encontradas em textos de séculos anteriores e partindo de contextos diversos nos quais as atenções voltam-se a outras demandas.

Nesse sentido, iniciamos a discussão destacando dois influentes trabalhos de mulheres europeias brancas. O ensaio “Uma Reivindicação dos Direitos da Mulher” publicado em 1792 pela inglesa Mary Wollstonecraft foi uma das primeiras obras a clamar por igualdade entre homens e mulheres no tocante à educação formal. Nesta obra produzida sob os princípios do

iluminismo, o estudo é tratado como um direito natural do ser humano que vinha sendo negado à metade da população mundial. O argumento da autora é que ampliar os anos de estudo concedidos às mulheres seria um meio para lhes aperfeiçoar os espíritos de modo a torná-las melhores companheiras para os homens e melhores mães para seus filhos, contribuindo assim para a elevação da pátria, a consolidação das virtudes e do espírito humano em geral (Wollstonecraft, 2018). Cerca de um século e meio mais tarde, o tratado “O Segundo Sexo” da filósofa francesa Simone de Beauvoir publicado em 1949 é uma das obras que deram início às investigações propriamente teóricas da área. A partir da tradição de estudos sociológicos e filosóficos acerca da alteridade, Beauvoir (2016) discute a condição de submissão das mulheres francesas observando que, nas sociedades patriarcais, o homem define a si mesmo como o Ser e a mulher como o seu Outro (ou não-ser). Demonstrando que os papéis de gênero não são os mesmos em todas as sociedades e tempos, Beauvoir (2016) busca desconstruir uma série de mitos acerca da inclinação feminina natural para o lar e as tarefas domésticas ou reprodutivas, isto é, aquelas que criam as condições para que o homem se ocupe das tarefas produtivas e criativas. A autora defende que o estabelecimento do casamento e do lar como destinos da mulher servem de justificativa para limitar-lhe o acesso ao trabalho assalariado que lhe permitiria romper com esta condição de subalternidade.

As duas obras supracitadas têm em comum terem sido escritas por mulheres brancas de classe média abordando o modelo burguês de sociedade europeia e as vidas de suas conterrâneas contemporâneas que giravam fundamentalmente em torno do casamento e do trabalho doméstico. Em suas respectivas épocas, Wollstonecraft (2018) defendeu o acesso à escolarização e Beauvoir (2016) ao mundo do trabalho assalariado como meios para as mulheres alcançarem a dignidade de cidadãos e se libertarem da opressão imposta pelos homens. Esses trabalhos discutem a interdição a direitos humanos básicos que incidiam sobre as mulheres daqueles contextos e que continuam acontecendo em várias sociedades do século XXI onde se mantêm como pautas de reivindicação urgentes, portanto, acrescentaram contribuições incontestáveis para os feminismos tanto em termos de militância quanto de teorização. Porém, ambos reproduzem paradigmas questionáveis de suas épocas e têm o demérito de compararem a posição daquelas mulheres à escravidão dos povos racializados que, como discutimos anteriormente, sequer eram considerados humanos pelo colonizador.

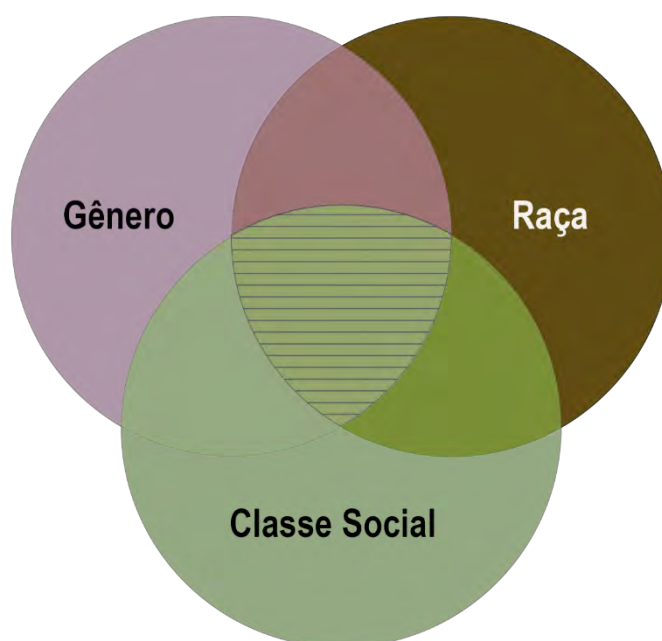
Tendo isso em vista, entendemos que estudos realizados por mulheres racializadas dialogam melhor com nossa proposta e, portanto, decidimos priorizá-los na discussão que se segue. Afinal, como a ativista estadunidense negra Sojourney Truth enfatizava ainda no século XIX (Ribeiro, 2019), o feminismo branco focava em uma divisão sexual do trabalho que só se

aplicava aos brancos visto que as mulheres negras jamais foram tratadas como delicadas nem poupadas de sacrifícios físicos por serem mulheres. Ao contrário, eram submetidas a formas específicas de violência e de exploração do trabalho justamente por seu gênero e sua raça.

2.2.1 Teorias feministas decoloniais

Assim como Truth (Ribeiro, 2019), a ativista e socióloga brasileira negra Lélia Gonzalez (2018) problematizou o racismo por omissão do feminismo branco burguês que não levava em conta outras realidades. Participando do debate acerca das violentas relações de gênero, raça e classe na América Latina baseadas na suposta superioridade natural estabelecida pelo eurocentrismo, Gonzalez (2018) discutiu especificamente a objetificação do corpo da mulher brasileira negra pela sociedade branca. A esta seriam reservados apenas três lugares sociais: o de mãe preta, o de empregada doméstica e o de mulata de carnaval. Fosse como mão de obra barata, explorada em sua afetividade tanto quanto em sua força de trabalho, fosse como entretenimento, o papel dessa mulher seria o de servir aos brancos. Além disso, a autora denunciou o caráter triplo da discriminação da mulher negra por: gênero (por ser mulher), raça (por não ser branca) e classe social (por ser proletária).

Imagem 8 – A tripla discriminação da mulher negra



Fonte: elaborado pela pesquisadora

A Imagem 8 ilustra a tripla discriminação histórica das mulheres negras nas sociedades racistas resultantes dos processos coloniais, como discutem Truth (Ribeiro, 2019), Gonzalez (2018), Ribeiro (2019) e outras pensadoras. Reconhecidas em sua diferença de gênero e raça em relação aos padrões estabelecidos na matriz colonial de poder e tratadas como duplamente inferiores em consequência disso, igualmente incidiu sobre elas a diferença de classe social resultante da violenta empreitada colonial que subjuguou os sujeitos racializados. Assim, os feminismos de orientação decolonial convergem na focalização em discussões acerca de como a interseção dessas forças (representada na Imagem 8 pela parte hachurada) continua oprimindo mulheres racializadas.

Participando dessa discussão, a filósofa argentina Maria Lugones (2014) propõe o conceito de *llocus* fraturado da mulher colonizada. A autora discute que, nas sociedades coloniais e pós-coloniais, a tutela exercida pelo homem sobre a mulher com a justificativa de protegê-la se refere à sua contraparte, a mulher branca. Ela enfatiza que é dos homens racializados que se está falando ao se afirmar que os demais povos são tomados pelo eurocentrismo como não-humanos assimilados à natureza, pois as categorias “mulher” e “negro” seriam homogêneas, nas quais, respectivamente, caberiam somente mulheres brancas e homens negros. Assim, aponta a teórica, ao invés do lugar da tutela e da proteção masculina devido a serem consideradas como seres essencialmente delicados e vulneráveis, não haveria para a mulher racializada um lugar e sim um não-lugar. Segundo a teórica, isso significa que “quando se tenta entender as mulheres na interseção entre raça, classe e gênero, mulheres não brancas, negras, mestiças, indígenas ou asiáticas são seres impossíveis. São impossíveis porque não são nem mulheres burguesas europeias, nem machos indígenas” (Lugones, 2014, p. 942). Como consequência, este lugar fraturado resulta na dupla subordinação dessas mulheres ontologicamente impossíveis – aos brancos (homens e mulheres) e aos homens racializados – que se materializa em todos os âmbitos da existência.

Alinhada a essas colocações, a filósofa brasileira negra Djamila Ribeiro (2019) retoma a supracitada teoria de Beauvoir (2016) da mulher branca como o Outro do homem, sempre definida em comparação ao Ser (homem branco) e nunca por si mesma, e dialoga diretamente com ela para apontar que a mulher negra seria o outro do Outro, isto é, sempre definida em relação à mulher branca. Ribeiro (2019) ressalta que, de modo geral, o exercício do trabalho fora do ambiente doméstico faz parte da realidade das mulheres negras desde o período da escravidão, ou seja, algo que, por si só, não lhes permitiu sair da situação de subalternidade. Daí que suas reivindicações, como apontaram Gonzalez (2018) e Truth (Ribeiro, 2019) cerca de um século antes, dizem respeito a outros temas, tais como a liberdade, condições dignas de

vida e de trabalho, e a redução da desigualdade de remuneração. Por isso, a autora defende que os termos “mulher” e “feminismo” são substantivos mais bem utilizados no plural para representar que se referem a categorias heterogêneas.

Nesse sentido, a historiadora e cientista social francesa Fraçoise Vergès vai mais longe ao estabelecer uma distinção entre o feminismo civilizatório e feminismos de política decolonial. A teórica explica que “o feminismo civilizatório nasce com a colônia” (Vergès, 2020, p. 30) e não leva em consideração que outras sociedades se organizam de formas diferentes das europeias, o que inclui diferentes divisões de trabalho e de gênero, tampouco, examina as consequências das relações raciais impostas pelas metrópoles sobre as complexas realidades atuais nas ex-colônias. Ademais, trata-se de uma visão intervencionista e pouco aberta ao diálogo visto que além de desconsiderar a história e o contexto atual de outros povos, “salvar as mulheres racializadas do ‘obscurantismo’ continua sendo um dos grandes princípios das feministas civilizatórias. Elas fizeram desse princípio uma política que visa às mulheres das colônias e, em seus países, às mulheres racializadas e às mulheres de classes populares” (Vergès, 2020, p. 33). Assim, ao tentar impor suas pautas às demais mulheres, as feministas civilizatórias contribuiriam para a perpetuação do racismo colonial ao apoiarem legislações de caráter discriminatório a mulheres racializadas. Vergès (2020) também destaca que uma das estratégias usadas para embasar esse princípio é a construção de discursos de empoderamento em narrativas de superação centradas em mulheres reais ou ficcionais individuais que vêm sendo difundidas em diversas mídias e que são simplificações que vendem uma

ilusão de que qualquer uma pode realizar seu sonho, basta não ter medo de contestar certas normas. (...) A luta raramente é coletiva, a crueldade e a brutalidade das estruturas do poder raramente são mostradas de modo explícito. As heroínas lidam com indivíduos que ultrapassam seu poder, mas aquilo que perfaz a estrutura, aquilo que repousa sobre os mecanismos de dominação e de exploração há muito tempo elaborados, que tem a sua disposição a polícia, o Exército, o tribunal e o Estado, pouco é evocado” (Vergès, 2020, p. 53-54).

Deste modo, histórias de mulheres racializadas excepcionais que, por exemplo, alcançaram vitórias em esportes ou conseguiram prosperar financeiramente contra todas as probabilidades de seus contextos são mostradas como modelos a serem perseguidos por todas as demais. Adicionalmente, tais narrativas costumam pacificar as imagens dessas heroínas ao silenciar sobre a dimensão política de suas lutas, aponta a teórica.

Além disso, Vergès (2020) argumenta que muitas das conquistas femininas modernas, tais como o direito ao voto, à liberdade sexual e a relativa paridade com os homens no mercado de trabalho são limitadas às mulheres brancas e/ou só são possíveis porque atividades ligadas

ao cuidado dos vulneráveis (crianças, idosos, doentes e incapacitados) e da limpeza doméstica e pública têm sido realizadas por mulheres racializadas sub-remuneradas e cuja atuação é invisibilizada. Enquanto isso, segundo Vergès (2020), os feminismos de política decolonial são movimentos de mulheres racializadas e/ou provenientes de países periféricos que adotam abordagens revolucionárias por questionarem a estrutura social implantada pela dominação europeia, bem como, seus desdobramentos herdados pelos atuais Estados capitalistas pós-coloniais. A autora enfatiza que adota o plural para falar desta última vertente feminista porque ela não se constitui em um bloco homogêneo, mas em diversas ramificações de lutas por direitos das mulheres cada qual emergente de realidades específicas.

Tendo isso em conta, procuramos estabelecer um diálogo entre as proposições de Gonzalez (2018), Lugones (2014) e Ribeiro (2019), estudiosas oriundas de países periféricos, o trabalho da estadunidense Collins em parceria com a turca Sirma Bilge (2020) e os trabalhos individuais de Collins (2000, 2022). Enfatizamos que mesmo que esta última venha de um país hegemônico, suas discussões convergem com as das demais teóricas citadas por centrarem-se na situação de subalternidade das mulheres racializadas no mundo ocidental hodierno.

Ao revisar a produção de mulheres intelectuais negras de seu país, a socióloga estadunidense negra Patricia Hill Collins (2000) percebeu a prevalência de estudos acerca de variadas formas de violência física e simbólica enfrentadas especificamente por mulheres negras. Ela defende que observar a coletividade de origem destas estudiosas, ou seja, o seu lugar de fala é fundamental para compreender a concentração de interesse no tema. Segundo a estudiosa, ainda que não se deva desconsiderar a excepcionalidade das experiências individuais de mulheres negras mais afortunadas, é o pertencimento a determinados grupos, cujas experiências são historicamente compartilhadas, que amplia ou restringe possibilidades para seus integrantes de acesso a certos lugares sociais e direitos básicos, tais como “moradia, educação e emprego” (Collins, 2000, p. 27) gerando, em consequência, demandas específicas. A autora também chama a atenção para outro aspecto da dicotomia entre experiências individuais e coletivas. Por um lado, visto que um indivíduo pode pertencer a vários grupos ao mesmo tempo, tal como as mulheres estadunidenses negras de origem latina, não existe um lugar de fala homogêneo comum a todas as mulheres negras. Por outro lado, ressalta a estudiosa, “é igualmente importante reconhecer que mulheres negras dos E.U.A. também encontram os mesmos desafios (e diferentes expressões correspondentes) que outras mulheres de ascendência africana dentro do contexto negro diaspórico” (Collins, 2000, p. 29). Isso significa que descendentes de africanas que foram subtraídas à sua terra natal na condição de escravizadas enfrentam atualmente problemas comuns transnacionais relacionados à herança colonial racista

e essas pessoas são as mais autorizadas a falar sobre suas experiências a partir de dentro.

O supracitado conceito de lugar de fala diz respeito não somente a estudiosas, mas a todos os indivíduos de uma sociedade, pois todos têm seus lugares de fala e direito a se expressar sobre questões de interesse social, e isso inclui tanto aqueles pertencentes a classes hegemônicas quanto os que fazem parte de extratos sociais historicamente subalternizados. Ressaltamos que isso não significa que um sujeito somente possa falar de problemas que atingem diretamente a seu grupo. Como argumenta Ribeiro (2019), o protagonismo de discussões públicas que têm por objeto as desigualdades sociais, deve ser preferencialmente exercido por representantes dos grupos oprimidos. No entanto, em contextos nos quais há maior dificuldade de acesso a espaços para se fazer ouvir, é bem-vinda a colaboração de aliados provenientes de grupos mais privilegiados cuja fala é institucionalmente autorizada, pois essa pode propiciar a abertura ou a ampliação de debates sobre suas demandas.

Tal colocação evoca o questionamento que dá título ao artigo da crítica cultural indiana Gayatri Spivak originalmente publicado em 1985 intitulado “Pode o Subalterno Falar?”. Nele, a teórica discute a situação extremamente precária das mulheres viúvas na sociedade de castas da Índia que viviam alijadas do convívio social. O artigo também se refere ao sujeito colonizado de classe baixa em geral que continuava impedido de se expressar nas sociedades pós-coloniais. Em sua argumentação, Spivak (2010) mostra que o subalterno silenciado tem seus interesses frequentemente representados por estudiosos europeus ou europeizados brancos que se dispõem a falar por eles. Sem invalidar os trabalhos gerados dessa forma, a teórica aponta-os como uma ilusão no sentido de sua eficácia em romper o silenciamento do subalterno e problematiza o uso desse termo no singular, pois acaba por homogeneizar sujeitos que são sempre heterogêneos. Spivak (2010) conclui seu artigo respondendo negativamente à pergunta do título e defendendo que para falar verdadeiramente os subalternos teriam de fazê-lo por si mesmos e se expressar em sua própria língua e com seus próprios signos culturais, o que não era possível naquele contexto.

Reconhecemos a pertinência das considerações de Spivak (2010), porém, a língua-cultura a que a teórica se refere é a que havia antes da empreitada colonial e objetamos que tal resgate não é possível. Como discutimos anteriormente, a cultura original de um povo colonizado não pode ser restaurada a um estado de pureza anterior à dominação, pois passou por um processo sistemático de repressão e de tentativas de eliminação e de substituição. Por isso, como vimos a partir de Memmi (2007), ainda que haja uma revolução e um esforço político de retorno às origens, o que as novas gerações têm delas são resquícios, pois mesmo suas tradições que sobreviveram foram “contaminadas”, ou seja, influenciadas pelos costumes

estrangeiros tendo se tornado algo diferente do original. E quanto aos sujeitos em situação de diáspora, descendentes de pessoas que foram sequestradas do continente africano e levadas à Europa e às Américas para serem escravizadas, em qual língua-cultura deveriam se comunicar se já nasceram nessas terras e se em sua maioria desconhecem a origem exata de seus antepassados? A literatura demonstra que as línguas-culturas nativas dos descendentes dos países colonizados assim como dos diaspóricos não são mais formas puras nem do que havia antes da violência colonial nem do que o colonizador impôs, mas misturas em proporções desiguais de uma e da outra. Ainda assim, ao menos alguns sujeitos do grande grupo dos subalternos das ex-colônias têm conseguido adentrar instituições criadas para oprimi-los e usado esses espaços para denunciar a violência da dominação e discutir as realidades desiguais que disso resultaram. Ressaltamos que não nos referimos aqui ao tipo de narrativas de superação citadas por Vergès (2020), mas a ações protagonizadas por pessoas racializadas e/ou de nações pós-coloniais cujos efeitos (ainda que retardados) podem efetivamente promover mudanças em suas sociedades, como é o caso da maior parte dos estudiosos e estudiosas citados ao longo desse seção.

Assim, viemos discutindo proposições geradas a partir de dentro, pois formuladas por sujeitos e sujeitas provenientes de países que vivenciaram os processos de colonização e descolonização. Como vimos, os nós histórico-estruturais heterogêneos que sustentam a matriz colonial de poder (Quijano, 2005; Mignolo, 2017) e a colonização dos corpos e mentes (Maldonado-Torres, 2019; Fanon, 2020; Memmi, 2007) por meio do dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) geraram um tipo de discriminação múltipla que incide sobre as mulheres negras, reservando-lhes um lugar fraturado na sociedade que busca mantê-las em situação de subordinação (Gonzalez, 2018; Lugones, 2014; Ribeiro, 2019; Collins, 2000; Vergès, 2020). O resultado deste complexo encadeamento histórico é a existência de forças sociais opressivas que atuam de modo simultâneo sobre as experiências de vida das coletividades negras atravessando de modo particularmente intenso as vidas das mulheres.

Da observação dessas forças e compartilhando o interesse das teorias decoloniais por procurar compreender o cenário complexo existente nas ex-colônias, bem como, visando encontrar formas de nele interferir, encontramos as teorias interseccionais. O desenvolvimento destas parte de observações como a de Collins e Bilge (2020, s. n.), que apontam que,

Em determinada sociedade, em determinado período, as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero, por exemplo, não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes. De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Além disso, apesar de geralmente invisíveis, essas relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social.

Assim, o primeiro aspecto que se pode verificar acerca de tais relações é que elas sempre partem de contextos específicos. Como explica Collins (2022), a esta forma de opressão que se constitui de forças sociais que se relacionam e apresentam pontos de interseção, a advogada estadunidense negra Kimberlé Crenshaw (apud, Collins, 2022) denominou de interseccionalidade em um trabalho sobre violência contra mulheres negras de 1989. Desde então, o termo tem sido empregado para se referir a análises que se propõe a tentar compreender fenômenos sociais complexos, principalmente em contextos urbanos atuais marcados pela diversidade de grupos coexistindo em situação de extremas desigualdades.

2.2.2 Teorias Interseccionais

Na presente subseção apresentamos a revisão feita por Collins (2022) acerca dos estudos que deram origem ao que atualmente se denomina de estudos ou teorias interseccionais, bem como de seus principais paradigmas, o primeiro desses sendo a relacionalidade ou exame da ação integrada de forças opressivas baseadas em diferenças sociais. A principal característica distintiva dessa linha de estudos é que mesmo não desconsiderando a importância do exame das origens históricas das desigualdades sociais, nela interessa mais o exame de contextos atuais nos quais forças opressivas atuam entrelaçadas operando conjuntamente e não havendo uma que seja preponderante, isto é, mais forte ou mais importante do que as demais (Collins e Bilge, 2020).

Dito isso, ressaltamos que embora a nomenclatura e a teorização acadêmica sejam recentes, Collins (2022) demonstra que a investigação acerca do funcionamento dessas forças não o é. A teórica explica que, ainda que o termo interseccionalidade apareça pela primeira vez como uma metáfora no texto de Crenshaw (apud, Collins, 2022), há registros de estudos que demonstram análises de viés interseccional remontando ao fim do século XIX.

Dentre os estudos predecessores, Collins (2022) destaca o ensaio da jornalista negra Ida Wells-Barnett (apud, Collins, 2022), publicado em 1892 no sul dos Estados Unidos, relacionando poder, raça, gênero, sexualidade, classe e nação na busca por compreender a origem dos linchamentos sancionados pelo estado do Tennessee contra homens negros condenados por supostos crimes de estupro contra mulheres brancas. Wells-Barnett (apud, Collins, 2022) concluiu que a violência institucionalizada não buscava justiça, o objetivo principal era manter o controle sobre os corpos de homens negros e coibir o exercício da sexualidade interracial consensual com mulheres brancas. Além disso, ela apontou os homens

brancos como os verdadeiros e sistemáticos agressores sexuais contra membros homens e mulheres da comunidade negra.

Collins (2022) cita também os estudos da advogada estadunidense negra Pauli Murray (apud, Collins, 2022) que, em sua jornada como ativista em busca por justiça social por meio de ações comunitárias, escreveu estudos que relacionavam racismo, sexismo, classe e nação. Publicando na mesma época que Beauvoir (2016), ainda que considerando menos categorias, Murray (apud, Collins, 2022) teceu análises mais caracteristicamente interseccionais não somente pelas categorias elencadas, mas por tratá-las de forma relacional. Apesar da extensão e profundidade de seus trabalhos, o contexto de vida não favoreceu para que os estudos de Murray se tornassem tão conhecidos quanto os de sua contemporânea francesa e só recentemente eles têm sido retomados.

Deve-se ressaltar que, ao contestar o lugar de “criadora” da interseccionalidade, atribuído a Crenshaw (apud, Collins, 2022) por acadêmicos brancos, Collins (2022) não está negando a importância desta teórica-ativista na expansão dos estudos interseccionais na academia, em verdade, está tensionando a narrativa. Collins (2022) sustenta que enquanto a epistemologia eurocêntrica constrói-se sobre o protagonismo individual do estudioso, a teorização negra, sobretudo a interseccional, parte de outro lugar, a comunidade. Assim, verificamos que Crenshaw (apud, Collins, 2022) tomou por base o trabalho de muitas (e muitos) estudiosas que a precederam para o desenvolvimento destas ideias, sobretudo de outras teóricas-ativistas negras que partiram da práxis dos grupos sociais aos quais pertenciam em busca de soluções para problemas cotidianos que afetavam o seu mundo real.

Deste breve histórico, pode-se constatar que o pensamento interseccional apresenta alguns paradigmas fundamentais, a saber: a relacionalidade, o poder, a desigualdade social, a complexidade e a justiça social. Complementarmente, Collins (2022, p. 74) elenca também as quatro premissas orientadoras da teorização e das análises,

- Raça, classe e gênero como sistema de poder são interdependentes
- A intersecção das relações de poder produz desigualdades sociais complexas
- A intersecção das relações de poder molda experiências individuais e coletivas
- Resolver problemas sociais requer análises interseccionais (Collins, 2022, p. 74)

Dessas premissas ou paradigmas interseccionais, Collins (2022) aponta que um dos mais centrais na construção das análises é o da relacionalidade. A teórica chama a atenção para o fato de que a epistemologia ocidental se baseia em separar todas as partes de uma estrutura com o intuito de compreendê-la. Em contraposição, uma análise baseada na relacionalidade parte do

pressuposto de que separar as categorias de análise resulta na não compreensão do fenômeno social estudado. Assim, a relacionalidade como ferramenta de análise já seria ela mesma uma quebra com a tradição acadêmica, uma forma de rebeldia epistêmica.

Porém, Collins (2022) alerta que ainda que seja um paradigma necessário, a relacionalidade não é o suficiente para caracterizar um projeto ou uma análise como de viés interseccional. A teórica apresenta, então, o caso da eugenia como exemplo de um conjunto de teorias científicas que usam uma lógica relacional, mas que, apartado do senso ético, ao invés de levar a mais justiça social, serve, ao contrário, de fundamentação para o acirramento de opressões. Partindo da identificação de diferenças corporais imutáveis (como a cor da pele, o gênero e a capacidade) enquanto marcadoras de fraqueza e anormalidade, as teorias eugenistas justificaram, na história recente, o genocídio de grupos como os judeus, os negros, os indígenas e as pessoas com deficiência. Assim, conclui a teórica, “os projetos eugenistas são um caso convincente e instrutivo de como, sem um compromisso ético com a justiça social, um discurso científico contribuiu para a reprodução da desigualdade social” (Collins, 2022, p. 350).

Como se pode constatar, a preocupação com a justiça social é outro paradigma fundamental a toda análise interseccional. Neste sentido, cabe ao analista decolonial assumir que o fazer científico não é algo neutro e apolítico, mas, ao contrário, sempre serve aos interesses de um ou de outro grupo. Collins (2022) sugere que uma forma de implementar um giro epistêmico alinhado à interseccionalidade seria cedendo espaço de fala nas pesquisas às pessoas oriundas de grupos subordinados enquanto sujeitos produtores de conhecimento. No entanto, observa a teórica, um grande obstáculo é que, tradicionalmente, tais testemunhos têm sido tomados como meras opiniões pouco informadas ou crendices, e desconsiderados no trabalho intelectual. A consequência da prática acadêmico-científica de inibir esses sujeitos de se pronunciarem e de silenciar os que insistem em falar por desconsiderar suas narrativas, é manter a interseccionalidade presa ao campo da teorização, resultando na deturpação de um de seus princípios básicos enquanto teoria social crítica que é a busca por algum nível de transformação ou, ao menos, de reforma de situações de injustiça social.

Enquanto metodologia de pesquisa, Collins (2022) explica que não há ferramentas nem procedimentos tampouco categorias de análise que sejam consideradas essencialmente interseccionais. Entretanto, a teórica mostra a adoção do pensamento relacional eticamente consciente como um caminho para a incorporação da teoria a estudos analíticos e elenca três modos de relacionalidade: por adição, por articulação e por interdependência. Ela ressalta que nenhum dos três modos é melhor do que o outro, apenas um é mais adequado para uma dada análise ou projeto específico do que os demais. Além disso, a taxonomia proposta se refere à

predominância de modo de análise, pois, na prática, eles não são totalmente separáveis. Collins (2022) discorre, então, sobre cada um, começando por explicar que a relacionalidade por adição consiste em

adicionar paulatinamente categorias ao longo do tempo, em vez de se adicionar imediatamente todas as categorias em um único momento. (...) Em teoria, pode-se agregar gênero, raça e classe em qualquer ordem. Mas, na prática, a sequência na qual uma categoria particular é adicionada a outras se mostra importante. O significado de uma categoria é alterado quando ela é adicionada a outra. Os processos de engajamento dialógico no interior de uma investigação interseccional se assemelham a uma jornada, na qual o ponto de partida fornece uma origem e molda um conhecimento subsequente” (Collins, 2022, p. 316-317) .

Já a relacionalidade por articulação compreende “criar uma unidade tendo por base dois elementos diferentes, sob certas condições. É uma ligação que não é necessária, determinada, absoluta e essencial para todo o sempre” (Grossberg, 1996 *apud* Collins, 2022, p. 321). Tal unidade é mais visível em espaços saturados de relações interseccionais de poder, ou seja, aqueles que

agrupam práticas, instituições sociais, representações e padrões de interação social cotidiana que aparecem e reaparecem em sistemas de opressão aparentemente separados. Espaços saturados são importantes porque sua hipervisibilidade e onipresença tornam os pontos de convergência ou transações de relações interseccionais de poder mais visíveis (Collins, 2022, p. 328).

Isso não significa que haja espaços sociais isentos da atuação de forças de poder, mas que em determinados contextos historicamente situados há espaços que se tornam saturados tal qual imagens com cores intensas, ou seja, nos quais os tipos de forças atuando, sua configuração e sua intensidade chamam a atenção para o quão opressivos eles são. A teórica fornece como exemplos de espaços saturados a família, a violência e as teorias eugenistas. Neles, os sujeitos são atravessados por várias formas de opressão que visam mantê-los em certos lugares sociais, as quais “modificam-se à medida que mudam os sistemas aos quais são vinculados” (Collins, 2022 p. 325) e à medida em que os sujeitos buscam escapar a elas.

Assim, defendemos que o campo da literatura também pode ser considerado um espaço saturado de relações de poder interseccionais. Na seção 4, ao traçarmos o panorama diacrônico da literatura de autoria feminina, demonstraremos que a percepção do quão segregado é este espaço se dá porque nele convergem as opressões interseccionais de nação (Brasil), região (Amazônia paraense), gênero (escrita produzida por mulheres), classe, estética (gêneros literários nos quais se classificam as produções), raça, e orientação sexual. Observamos que

neste espaço de intelectualidade, historicamente dominado por homens brancos das classes média e alta, a admissão de mulheres escritoras têm sido cerceada, quanto mais marcadores de diferenças sociais as atravessam. Ressaltamos que esse processo é estrutural e que os mecanismos utilizados para as manter em seu “devido” lugar (fora desse espaço) se dão por ações e omissões de diversos agentes. Assim, por exemplo, isso envolve em dado contexto histórico dificuldades no acesso de mulheres à escolaridade criadas por membros de suas próprias famílias sob a justificativa de assim agirem para protegê-las, ao passo em que em outros contextos se dá pela insuficiente oferta de instituições de ensino para atendê-las. Dá-se também por seu apagamento da historiografia literária por meio da omissão de seus nomes e dos títulos de suas obras em levantamentos da produção de certas épocas e localidades. Analogamente, quando não é possível ignorar suas existências, dá-se pela classificação de seus textos como coisas de menor interesse justamente por refletirem suas vivências, elas mesmas de menor valor. Assim, observamos que, na disputa pelo controle desse espaço, as estratégias de opressão mudam ao longo da história. Porém, mulheres escritoras têm encontrado formas de burlá-las para produzir e publicar mesmo assim, o que se reflete ora em adesões e/ou concessões às normas ora em movimentos de resistência em variados níveis de explicitude.

Retomando os modos de análise relacional, o terceiro e último explanado por Collins (2022, p. 333) é o de relacionalidade por “interdependência (que) pressupõe uma análise holística de um processo contínuo de construção mútua de raça, classe e gênero como fenômenos”. A título de exemplos, Collins (2022) discute a teoria da identidade de fronteira de Anzaldúa, explicando que “na teorização crítica da interseccionalidade, os espaços interseccionais são mais bem-conceituados como espaços de fronteira em que as ideias se tornam interdependentes por meio de engajamento dialógico” (Collins, 2022, p. 338). Trata-se de um encontro dinâmico no qual as fronteiras das forças de poder estão constantemente sendo contestadas e se deslocando.

Aproximando a interseccionalidade enquanto teoria social e a teorização acerca da matriz colonial de poder de Quijano (2005) e dos nós histórico-estruturais heterogêneos de Mignolo (2017), observamos que elas se assemelham na busca por compreender o funcionamento das engrenagens que movem as desigualdades sociais a partir de abordagens relacionais. Porém, elas se diferenciam, dentre outros aspectos, no foco. Assim, as teorias interseccionais reconhecem o processo histórico de formação das sociedades pós-coloniais, mas concentram seus estudos em contextos atuais, partindo do entendimento de que não mais haveria contemporaneamente uma hierarquia em que as formas de opressão sucederiam umas às outras, mas, ao contrário, que elas ocorreriam ao mesmo tempo. Pelo fato de serem

simultâneas, essas forças gerariam o que Collins e Bilge (2020) denominam de identidades interseccionais, ou seja, atravessadas por imperativos sociais de poder e opressão que se emaranhariam em sua formação.

Concordando com a última proposição, a assistente social brasileira negra Carla Akotirene (2019) explica que o cisheteropatriarcado¹⁴, o capitalismo e o racismo coexistem “como modeladores de experiências e subjetividades da colonização” (Akotirene, 2019, n. p.) que persistem nas sociedades pós-coloniais americanas na forma de opressões que operam simultaneamente sobre os sujeitos. A teórica defende que estes modeladores não causam uma “hierarquia de opressão” pois “a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explícitas” (Akotirene, 2019, n. p.). Segundo Akotirene (2019), trata-se de um sistema de opressão que atravessa estruturalmente as vivências e os discursos sociais, e marca sobretudo a experiências de vida de mulheres negras.

Vimos reiterando a partir da literatura que dentre os grupos subalternizados as mulheres negras são as sujeitas que mais sofrem múltiplas opressões nas sociedades pós-coloniais. Nesse sentido, a teoria das identidades interseccionais poderia ser uma chave para compreender esse fenômeno social. Contudo, a literatura também demonstra diversas problemáticas em se falar de um grupo subalternizado como um conjunto homogêneo (Collins, 2000; Spivak, 2010) mesmo que seus membros compartilhem problemas comuns decorrentes do sistema colonial racista. Isso se dá porque uma mesma sujeita pode ocupar mais de uma posição social não necessariamente todas atravessadas pelos mesmos marcadores. Exemplo disso é a escritora Roberta Tavares que tem sua presença deslegitimada em certos espaços quer por ser negra ou quilombola ou mulher, quer pela junção dos três fatores. De acordo com a teoria das identidades interseccionais, esses aspectos atuariam ininterruptamente de forma simultânea modelando a subjetividade e as experiências de Tavares. Porém, a mesma pessoa também é historiadora e poeta, participando do campo epistêmico brasileiro com trabalhos acadêmicos e artísticos publicados, os segundos tendo seu valor socialmente chancelado por mais de uma premiação como vimos na seção introdutória, o que lhe confere notoriedade e trânsito em espaços inacessíveis à maioria de suas conterrâneas que não tiveram o mesmo acesso à escolaridade e/ou que são racializadas. Além disso, observa-se que o destaque maior da sujeita no campo decorre do produto de sua atividade criativa, pois este faz parte de um

¹⁴ Conforme discutimos anteriormente, o sistema de controle europeu sobre o sexo estabelece a família tradicional burguesa como modelo a ser seguido. Esta pressupõe a divisão binária dos seres humanos nos gêneros masculino e feminino obrigatoriamente coincidentes com o sexo biológico dos sujeitos (cisgeneridade), sendo o masculino superior ao feminino (patriarcado), e sendo as relações heterossexuais em famílias nucleares as únicas formas de sexo/afetividade consideradas normais e legítimas (heteronormatividade).

campo de interações com características peculiares que lhe abrem possibilidades de escapar artisticamente aos limites impostos sobre sua realidade imediata como discutiremos a seguir.

2.3 Campo da produção literária e giro decolonial

Conforme pontuado na Introdução e nas subseções anteriores da presente seção, a participação de mulheres racializadas no campo literário é efetivamente interdita em muitos contextos e altamente restrita em outros. Porém, verifica-se que esse cenário restritivo não impede que algumas exceções ultrapassem os limites que lhes foram pré-estabelecidos, como é o caso da escritora Roberta Tavares. Defendemos que isso é possível devido à posição inferior do campo da produção cultural no espaço mais amplo conferir-lhe uma relativa autonomia em relação aos demais campos de interação, permitindo a renovação um pouco menos lenta dos agentes em seus subcampos e de suas possibilidades de ação. A esse fator soma-se a existência de movimentos de resistência de grupos historicamente subalternizados à hegemonização cultural imposta por grupos dominantes, mantendo o campo em constante tensão ao produzir a partir de fronteiras e frestas no sistema.

Nesse sentido, iniciamos a presente subseção revisando teorias acerca do funcionamento do espaço social e de seus campos de interações. Em seguida, examinaremos brevemente estudos que discutem a criação artística e sua relação com a decolonialidade, destacando que as artes operam continuidades, desvios e rupturas em relação a tradições porque são produzidas em diálogo por vezes pacífico, por vezes conflituoso com elas uma vez que nascem de sujeitos cujas identidades deslizam entre uma complexidade de aspectos passados e presentes que atravessam as sociedades pós-coloniais.

Ao estudar a organização social de seu país, o filósofo francês Pierre Bourdieu (1990, 1996) propõe que toda sociedade é um espaço social ou uma estrutura de diferenças que distribui formas de poder a seus agentes individuais e coletivos. Estes se aproximariam e se agrupariam por suas posições relativas com base no volume possuído de capital global em classes sociais em potencial, isto é, em grupos que não seriam fechados nem homogêneos, mas cujos membros reconheceriam uns aos outros pelo compartilhamento de estilos de vida e gostos. O capital global de que o teórico fala não corresponde somente à posse de recursos materiais, mas é constituído por diferentes formas de poder, distribuídas em variadas proporções e cujo peso é relativo em cada espaço social e cada um dos campos e subcampos que o compõem, sendo as formas mais comuns em sociedades de modelo eurocêntrico os capitais econômico e o cultural ou simbólico. Assim, por exemplo, uma pesquisadora/escritora como Roberta

Tavares tenderia a possuir muito capital cultural, mas pouco capital econômico em relação a um grande empresário cujo capital global tenderia a ter a proporção contrária.

Segundo Bourdieu (1996), a distribuição dos agentes no espaço social é mantida por mecanismos de reprodução empregados por instituições conservadoras e hierárquicas, tais como, a família e a escola. Além disso, o teórico explica que os agentes interagem em campos de poder (estruturas objetivas) nos quais reconhecem seus pares, disputam com eles posições numa escala de privilégios e enfrentam candidatos interessados em participar de seus campos, atuando segundo regras (desenvolvidas ao longo da história do campo e tornadas estruturas incorporadas) adquiridas na prática das interações e nem sempre conscientes. Em suma, no interior de um campo são estabelecidas relações de poder e ele é dominado pelos agentes que possuem mais do tipo de capital cujo valor relativo é maior naquele campo específico, os quais procuram manter suas posições pelo controle da “taxa de câmbio” desse capital e das “instâncias burocráticas que podem alterá-la por meio de medidas administrativas” (Bourdieu, 1996, p. 52).

Outro aspecto a destacar na teorização de Bourdieu (1990) é que agentes sociais apresentam relativa mobilidade no interior de um campo de poder, tendo a possibilidade de construir uma trajetória que sai da periferia em direção ao centro ou notoriedade, sendo o movimento contrário menos provável, mas também possível. Isso explica o porquê de uma escritora pouco valorizada no início de sua carreira tornar-se consagrada em outro momento, assim como, a possibilidade de outra já notória decair para o esquecimento.

Como exemplo, observa-se que no campo brasileiro de produção cultural e seus subcampos epistêmico (escola e universidade) e de produção artística têm maior valor relativo o capital simbólico do que o econômico, sendo o epistêmico mais resistente a mudanças. O campo da produção cultural é dominado por meio da prerrogativa do grupo para permitir que os agentes façam ou não uso de denominações que definem o pertencimento ao campo, tais como, professora, pesquisadora e escritora, e nele a taxa de câmbio são os títulos, as afiliações e as premiações, mantidos escassos pois seu valor é determinado por sua excepcionalidade. Adicionalmente, o destaque, notoriedade ou reconhecimento dentro do campo é conferido por outros agentes mais antigos já consagrados – dentre outros, universidades, instituições culturais, críticos e artistas –, os quais tendem a agraciar aqueles que mais se aproximam de modelos que eles também seguem e representam. No cenário formado por essa prática de tendência circular a presença e a consagração de agentes que se diferenciam da norma é inibida, contudo, isso não impede que eles existam e mantenham o campo em constante tensão.

Bourdieu (1990, 1996) acrescenta que todo campo apresenta uma série de mecanismos para repelir a entrada de indesejáveis em seu interior, tais como: insultos, negação de seu

pertencimento ao grupo e preconceito contra suas produções. Esta violência simbólica é dirigida principalmente a candidatos cuja aquisição de capital cultural se deu não por herança de família, mas principalmente por meio da escolarização, ou seja, daqueles provenientes de classes menos abastadas e/ou racializados, os quais acabam sendo exceções no campo.

Ressaltamos que a teorização de Bourdieu não desconsidera a dimensão racial na configuração social, porém, não a examina tão detidamente quanto os estudos decoloniais e as teorias feministas de orientação decolonial que discutimos anteriormente. Ainda assim, ela nos fornece elementos que auxiliam na compreensão de nosso objeto. O teórico sustenta que dependendo da sociedade em questão a raça ou etnia atua como um princípio de diferenciação social parcialmente independente que se cruza com o volume possuído dos capitais econômico e simbólico para situar a posição dos indivíduos naquele espaço. Segundo Bourdieu (1990),

uma etnia situada em posição inferior no espaço das etnias (pode) ocupar posições em todos os campos, ainda os mais altos, mas com taxas de representação inferiores às de uma etnia situada numa posição superior. Cada etnia pode assim ser caracterizada pelas posições sociais dos seus membros, pela taxa de dispersão (podendo a solidariedade étnica produzir o efeito de uma forma de mobilidade colectiva) (*sic* Bourdieu, 1990, p. 135-136).

Nesse sentido, a notoriedade alcançada por uma mulher negra e quilombola como Roberta Tavares tende a impactar o espaço social, entre outros motivos, pela sub-representação em que seu grupo étnico-racial tem sido mantido na racista sociedade brasileira. Desta forma, uma das consequências mais imediatas da posição de destaque da escritora é o alargamento de possibilidades para a participação no campo literário de outras agentes atravessadas pelos mesmos marcadores.

Ademais, ao se propor a examinar especificamente o campo da produção cultural, Bourdieu (1996) destaca que esse campo apresentaria características peculiares que lhe confeririam relativa autonomia em comparação aos demais campos de poder. Dentre elas, o teórico explica, que ele se localiza em uma posição inferior no espaço social mais amplo, o que facilitaria o ingresso de agentes de classes possuidoras de pouco capital global. Além disso, ele é formado por microcosmos ou subcampos, tais como o musical, o teatral e o literário. Em referência ao último, Bourdieu (1996) defende que:

cada autor, enquanto ocupa uma posição em um espaço, isto é, em um campo de forças (irredutível a um simples agregado de pontos materiais), que é também um campo de lutas visando conservar ou transformar o campo de forças, só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo (por exemplo, as relações subjetivas que se estabelecem entre os gêneros); mas também que ele afirma a distância diferencial constitutiva de sua posição, seu ponto de vista, entendido como a vista a partir de um ponto, assumindo uma das posições estéticas possíveis, reais ou virtuais, no campo de possíveis (tomando, assim, posição em relação a outras posições). (Bourdieu, 1996, p. 64).

Portanto, a existência de uma sujeita enquanto escritora requer que ela componha notações escritas que sejam publicizadas de algum modo, seja em livros publicados (físicos ou digitais, individuais ou coletivos), seja apresentando-as oralmente em saraus, isto é, que encontre interlocutores para suas criações. Essa é a condição necessária para ter início seu processo de entrada como agente no campo literário. No entanto, sua validação como escritora ocorre somente quando seu trabalho é reconhecido como literário por ao menos uma fração dos membros do campo, sobretudo por aqueles que ocupam posições mais centrais.

Nesse sentido, como mencionamos na Introdução, o primeiro poema de Roberta Tavares publicado foi na coletânea de uma premiação literária, ou seja, seu direito de se autodenominar poeta e o valor de seu trabalho foram desde então cancelados por agentes mais antigos do campo. Além disso, como ocorre com os demais agentes, suas escolhas temáticas, de abordagem e estéticas são reguladas por uma série de sistemas de referências e regras que procuram limitar suas opções e que são pré-existentes a sua admissão nesse espaço, assim, seu processo criativo se dá por meio da negociação e embate com elas. Exemplo dessa complexa relação são os diálogos intertextuais que alguns dos poemas de Tavares estabelecem com produções de outros poetas, bem como, a insurgência contra as mencionadas regras encontradas em outras de suas criações como veremos na seção 5.

Bourdieu (1990) destaca que agentes individuais e instituições sofrem e produzem efeitos uns sobre os outros, provocando movimentos de conservação das tradições, bem como, desvios e rupturas em relação a elas quando as condições do espaço mais amplo historicamente situado são favoráveis. O teórico sugere ainda que os agentes mantidos subalternizados pelos grupos que possuem mais capital global poderiam subverter mais facilmente a situação ao tomar consciência da estrutura que molda sua realidade e mobilizassem o seu próprio poder de resistência, o que só seria possível pela investigação da história de constituição do campo.

Este último aspecto nos conduz de volta ao início da discussão da presente seção. Conforme vimos anteriormente a partir de Quijano (2005), a matriz colonial de poder é formada pelo entrelaçamento de sistemas de controle que influenciam uns aos outros. Destes, destacamos agora a intersubjetividade (ou eurocentrismo) que posiciona as culturas europeias

ocidentais como superiores às culturas dos colonizados, o que abarca seus princípios estéticos. Na mesma direção, também estabelecemos a partir de Mignolo (2017) que esses sistemas operam por meio de nós histórico-estruturais heterogêneos que funcionam imbricados, sendo um deles o nó estético. Acerca deste último, Mignolo (2017) esclarece que se trata de

Uma hierarquia estética (a arte, a literatura, o teatro, a ópera) que, através das suas respectivas instituições (os museus, as escolas das belas artes, as casas de ópera, as revistas lustrosas com reproduções esplêndidas de pinturas), administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado (Mignolo, 2017, p. 11).

Assim, de acordo com a lógica da colonialidade, arte é sinônimo de arte eurocêntrica, fundamentalmente a produzida por homens europeus brancos e ocasionalmente a feita por mulheres europeias brancas, em uma relação em que se imbricam as hierarquias racial global, a de gênero e a estética. Vista a partir destes parâmetros, a arte produzida pelos povos originários da África e das Américas seria avaliada como qualquer outra coisa que não arte primeiramente porque seria produzida pelos Outros (considerados não humanos), quando muito, vista como manifestações estéticas exuberantes, exóticas e de interesse para exposições como curiosidades; incorporadas a acervos de antropologia a partir do século XIX. Já as obras produzidas por europeus vivendo nas colônias e por seus descendentes (mesmo após a descolonização) seriam consideradas tão boas quanto mais se mantivessem próximas aos modelos emanados a partir do centro (a Europa ocidental). Simetricamente, quanto mais se distanciassem destes modelos expressando valores estéticos nativos, tanto menor seria considerada a qualidade das obras.

Isso se dá porque o dispositivo de racialidade opera em todos os âmbitos da lógica da colonialidade. Assim, defende Carneiro (2023, p. 94), “com a destruição ou desqualificação da cultura do dominado o epistemicídio embasa a suposta legitimidade epistemológica da cultura do dominador justificando a hegemonização cultural da modernidade ocidental” e isso se aplica tanto a suas práticas científicas quanto às artísticas, divisão que por si é eurocêntrica. Ademais, como já estabelecido, a depreciação dos produtos culturais dos colonizados começa com o colonizador, mas se mantém porque é reproduzida pelos colonizados a isso condicionados por instituições que atuam na inculcação dos valores eurocêntricos.

No entanto, como discute Memmi (1957/2007), mesmo nos casos em que sujeitos colonizados acessam o sistema de educação formal, aderem ao eurocentrismo e produzem arte europeizada na esperança de serem integralmente aceitos, o colonizador nunca admite seu

acesso a todos os lugares sociais. Quando excepcionalmente faz a concessão de reconhecer o valor da obra de um colonizado, o colonizador o faz rotulando-a a partir de sua origem geográfica, por exemplo, romance latino-americano, ou de racialidade, por exemplo, literatura indígena ou poesia negra, de modo a lhe demarcar um espaço reduzido. Assim, a expectativa dos colonizados é frustrada porque o sistema colonial não pode prescindir da manutenção das desigualdades, caso contrário, seu destino seria a extinção. Em resposta a essa frustração, muitos artistas do mundo pós-colonial tentam empreender um retorno às raízes artísticas autóctones que nunca é completo, nem poderia ser porque elas não mais podem ser acessadas em sua forma original.

A discussão de Memmi (2007) gira em torno da situação de povos que tiveram suas terras invadidas e colonizadas. Enfatizamos que o caso dos povos do continente africano que foram sequestrados, forçados a viver em diáspora e submetidos ao regime de trabalho escravo é ainda mais complexo no que diz respeito a essa busca por raízes e afirmação de uma identidade artístico-cultural.

Tendo em vista que a faceta identitária principal autodeclarada pela escritora Roberta Tavares é a de ser quilombola, cabe aqui uma breve explicação do que isso significa. O pesquisador brasileiro negro e quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015) defende que os quilombos e outras comunidades tradicionais são grupos contra colonizadores, pois sempre resistiram ao sistema colonial. Segundo o autor, tais grupos humanos mantêm relações de biointeração com os elementos naturais de seus territórios, ou seja, praticam o respeito para com a terra, a água, o ar, os vegetais e os animais, tendo o cuidado de extrair da natureza somente o necessário para a sobrevivência do grupo e de não devolver a ela resíduos que lhe possam causar danos. O autor explica ainda que a lógica comunitária está presente em todos os aspectos culturais dos grupos quilombolas, inclusive no tocante à prática de esportes e atividades artísticas. De acordo com Bispo dos Santos (2015), enquanto o sistema eurocêntrico é hierárquico e segregante, no qual um grupo seletivo de indivíduos se apresenta enquanto todos os demais lhes servem de plateia limitando-se a aplaudir, nos sistemas culturais quilombolas as manifestações

são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora (Bispo dos Santos, 2015, p. 40-41).

Essa aparente falta de regras é diametralmente oposta ao sistema de disputa por títulos, prêmios, notoriedade e reconhecimento por pares de que fala Bourdieu (1990) e que é inerente ao eurocentrismo. Em lugar disso, a cultura quilombola não teria o objetivo de produzir objetos artísticos para disputar lugares, mas, segundo Bispo dos Santos (2015), os produziria para compartilhar experiências com a comunidade.

No mesmo sentido, os quilombos são conceituados pela historiadora brasileira negra Beatriz Nascimento (2018) como grupos humanos historicamente constituídos em bases comunitárias, inspirados em sociedades africanas, autônomos e à parte do sistema colonial como forma de resistência à escravidão sancionada pelo Estado. A autora também concorda que nos intervalos em que não sofriam ataques do mundo exterior os quilombos eram espaços onde seus integrantes desfrutavam de sua relativa liberdade em comunidade, cultivando a terra, criando animais, produzindo ferramentas e utensílios, formando famílias, cultuando seu sagrado e realizando suas festividades. No entanto, a teórica ressalta que o papel dos quilombos no período colonial é complexo porque embora tivessem em comum o fato de serem “sistemas sociais alternativos”, cada um tinha seu próprio modo de organização. Segundo Nascimento (2018), a maioria de seus integrantes eram pessoas negras libertas ou escravizadas fugidas de variadas origens étnicas, podendo ainda incluir indivíduos indígenas e brancos, o que fazia com que múltiplos aspectos culturais convivessem e se amalgamassem nesses espaços ao longo do tempo. A autora explica ainda que se trata de assentamentos de longa duração temporal e que durante os períodos de “paz quilombola” (Nascimento, 2021) alguns desses núcleos chegaram a se tornar economicamente prósperos por manterem relações comerciais com povoados brancos vizinhos. Ademais, Nascimento (2018, p. 292) acrescenta que esses agrupamentos foram passando por reconfigurações após o fim do regime escravagista em 1888 e que os quilombos atuais, além de serem territórios rurais ou urbanos onde vivem comunidades formadas por descendentes dos quilombolas originais (algumas oficialmente reconhecidas e outras não), também se tornaram símbolos de resistência ao colonialismo cultural e de “valorização da herança negra”. Enquanto símbolos, por vezes se tornaram objeto de aspirações utópicas e de idealizações quanto a uma “identificação da historicidade heroica do passado” (Nascimento, 2018, p. 291).

Assim, observamos que os quilombos eram e continuam sendo o que Nascimento (2018) chama de “sistemas alternativos” que são ordenados por regras diferentes das eurocêtricas. Porém, trata-se de pequenos enclaves em um sistema social maior e com ele interagem de várias formas. Portanto, quando sujeitos hodiernos das comunidades remanescentes enunciam a partir dessas vivências, o fazem atravessados por uma lógica que tem aspectos diferentes da cultura

hegemônica, mas sem conseguir evitar que esta última também os afete, sobretudo, quando se trata de sujeitos oriundos de comunidades rurais deslocados para núcleos urbanos, como é o caso da escritora Roberta Tavares.

Analogamente, ao discutir a necessidade e/ou possibilidade de retorno às tradições culturais anteriores à invasão, o teórico dos estudos pós-coloniais indiano-britânico Homi Bhabha (1998) afirma que

O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão na ‘minoría’. O reconhecimento que a tradição outorga é um reconhecimento parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição recebida. (Bhabha, 1998, p. 21)

Portanto, mesmo que o sujeito se volte ao passado de sua comunidade, ele o faz com um olhar do seu tempo presente de vida que é outro, o que implica que sua comunidade também é outra que não aquela para a qual ele olha. Isso significa que ela carrega influências de um tempo histórico compartilhado ainda que em situação de desigualdade. Assim, tanto a tradição que chega a esse indivíduo quanto sua interpretação dela são atravessadas por essas influências, o que não quer dizer que ela tenha findado, ela persiste mesmo que só parcialmente, mas foi e segue sendo reconfigurada.

Ainda assim, ressaltamos que a cultura hegemônica hodierna segue com as mesmas estratégias de rotulações essencialistas e limitantes de artistas racializadas como forma de tentar simbolicamente reduzir-lhes o espaço e a relevância (Memmi, 2007; Bhabha, 1998). Afinal, como declarou Tavares¹⁵ em entrevista concedida para a presente pesquisa, trata-se de uma prática que “restringe a gente e esvazia uma série de outras complexidades”. Em reação a isso, a escritora publicou certo dia em uma rede social “Não sou uma poeta negra. Sou uma poeta e negra e quilombola e historiadora e um monte de outras coisas”. Posteriormente, na supracitada entrevista, ao ser perguntada como, então, gostaria de se apresentar, respondeu

¹⁵ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

(sou) esse monte de coisas aí. Uma pessoa que carrega um monte de identidades, elas são acionadas a depender da ocasião. As identidades não são acionadas sem nenhum sentido e também a gente não é preso necessariamente a só uma identidade. No caso dessa que é uma identidade racial de ser negra, acaba que a gente tem que ter muito cuidado assim de não corresponder a certas caixinhas que as pessoas querem nos colocar, sabe? Então, por isso essa insistência de dizer que eu sou uma pessoa que sou uma pessoa negra, sou poeta, sou historiadora, sou militante cultural, eu sou um monte de coisas (Tavares)¹⁶

Ressaltamos que da mesma forma que Tavares, os demais sujeitos de sociedades pós-coloniais apresentam várias identificações ou facetas identitárias entre as quais transitam. Como discutem Bhabha e Lugones, os indivíduos que vivem nesses contextos se constituem com instabilidades identitárias, isto é, com identidades complexas.

Assim, em contraposição ao comunitarismo essencialista e homogeneizante da lógica da colonialidade, Bhabha (1998) observa que obras pós-coloniais abarcam a possibilidade de individualização do sujeito formado no que ele chama de “entre-lugares” das diferenças criadas e marcadas por essa lógica. Segundo o teórico, tais obras permitem que um sujeito mostre diversas facetas ou aspectos de seu ser, revelando uma identidade que deslisa entre identificações diversas, ora complementares ora conflitantes entre si. Adicionalmente, Bhabha (1998) explica que

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando (Bhabha, 1998, p. 23-24).

Na mesma direção, ao falar especificamente sobre mulheres racializadas, Lugones (2014) observa que, se por um lado, a colonialidade lhes impõe intersubjetivamente um não-lugar de ser, por outro, ao atuar sobre “pessoas palpáveis, cujos corpos, entes relacionais e relações com o mundo espiritual não seguem a lógica do capital”, essa mesma força opressora engendra um movimento de resistência a seu funcionamento. A teórica prossegue afirmando que estes “sujeitos, relações, fundamentos e possibilidades” que escapam respondem aos discursos hegemônicos recriando criativamente o mundo a partir de suas próprias perspectivas, mesclando em graus variados heranças ancestrais e suas formas de expressão a elementos da

¹⁶ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

modernidade.

Dessa forma, esses seres impossíveis do ponto de vista eurocêntrico (Lugones, 2014) causam tensões no campo literário por forçar continuamente os limites do campo de possíveis (Bourdieu, 1996). Adicionalmente, quando tais agentes criam obras o fazem contra as pressões do sistema de relações interseccionais de poder (Collins, 2022) para lhes interditar os espaços da intelectualidade e das artes, infiltrando-se a partir das frestas sociais causadas pelas pressões do e no sistema. Assim, escritoras racializadas afetam o espaço saturado de relações interseccionais de poder do campo literário, provocando instabilidades no espaço social mais amplo e, mais além, na própria lógica da colonização.

Na mesma direção, retomamos a discussão proposta por Maldonado-Torres (2019) sobre a decolonialidade, na qual o teórico denomina de giro decolonial a alternativas teóricas e práticas que buscam fraturar a lógica da colonialidade. O giro não representa um movimento de retorno a práticas e saberes do passado prévios à dominação europeia, como o nome pode sugerir, visto que isso nem seria possível, mas uma mudança a outra direção, consistindo na “luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e se relacionar produtivamente” (Maldonado-Torres, 2019, p. 36).

O giro decolonial, para ser posto em movimento, demanda a adoção de uma forma alternativa de subjetividade. Maldonado-Torres (2019) propõe que:

A decolonialidade requer um compromisso com o corpo como algo aberto, como uma zona de contato, como uma ponte e zona de fronteira que, segundo Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa, aproximam um amplo número de mulheres negras que avançam em várias formas do que poderiam ser considerados feminismos decoloniais (MORAGA; ANZALDÚA, 1981; ANZALDÚA; KEATING, 2002). Isso é parte do que Walter Dignolo tem se referido como corpo-política do conhecimento, em adição à geopolítica do conhecimento e em oposição à teo-e-ego-política do conhecimento, e é também o que ele e Madina Tlostanova concebem como uma forma de "teorizar a partir das fronteiras" (MIGNOLO, 2006, 2010; MIGNOLO; TLOSTANOVA, 2006). A crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto. Quando o condenado comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar (Maldonado-Torres, 2019, p. 47).

O notável é que é justamente pelo corpo – negado em sua humanidade, marcado pela diferença primeira estabelecida pelo colonizador que o constituiu como objeto a ser tomado posse em suas violentas invasões “civilizatórias” – que o colonizado encontra uma via para subverter o sistema institucionalizado e retomar sua posição de sujeito. Por um lado, uma subjetividade a partir do corpo se mostra uma forma de romper fronteiras regionais e nacionais

impostas pelos colonizadores entre sujeitos que compartilham heranças étnico-raciais e culturais, e habitam territórios contíguos. Por outro, promove a restauração de laços entre sujeitos afastados por meio da violência e forçados à diáspora. Além de uma forma de relacionalidade com outros sujeitos humanos e consigo mesmo, a corpo-política compreende também outras maneiras de entender o mundo e se entender nele como parte integrante de uma comunidade maior, da qual participam outros seres, alinhando-se a ontologias de origem diversa das europeias ocidentais.

Essa forma de subjetividade abarca ainda os âmbitos epistemológico e estético, aproximando-os do sagrado e do espiritual e, ao mesmo tempo, da vida cotidiana. Como defende Maldonado-Torres (2019, p. 47), “a estética decolonial tem também esse caráter: liga e interliga, conecta e reconecta o eu consigo mesmo, o conhecimento com as ideias, as ideias com as questões, as questões com os modos de ser”. Esta integração de dimensões e propósitos, deve-se ressaltar, afasta as obras assim concebidas dos princípios estéticos eurocêtricos, incorrendo na quebra das hierarquias discutidas por Mignolo (2017). Como consequência, do ponto de vista colonial tais obras são automaticamente consideradas de pouco valor.

Por isso, a descolonização do conhecimento e da arte requer que tanto o criador que produz obras quanto quem as examina o façam a partir dos temas e estética próprios de sua comunidade. Isso implica em que estejam dispostos a uma “suspensão da lógica do reconhecimento” que consiste em que o intelectual e/ou o artista precise necessariamente se submeter à chancela de “instituições e práticas que mantêm a modernidade/colonialidade” (Maldonado-Torres, 2019, p. 49) para ter suas obras validadas. Segundo essa lógica, somente se admite a valoração de produtos culturais (realizados em qualquer que seja a linguagem) como arte se eles forem assim reconhecidos por artistas já consagrados e/ou por integrantes da recepção crítica, sendo premiados ou avaliados positivamente a partir de normas estabelecidas, e, assim, cooptados ao estreito círculo da referida hierarquia estética de base colonial. Assim, intelectuais e artistas não podem se furtar ao desapego de títulos e aclamação pública, e a voltar-se para questões de caráter mais coletivo caso queiram verdadeiramente empreender um movimento de giro decolonial.

Neste sentido, podemos observar que o giro decolonial estético perturba a lógica da colonialidade em mais de um nível, visto que implica na mescla de âmbitos que os nós histórico-estruturais heterogêneos tradicionalmente mantêm separados, a saber: o epistemológico e o artístico. Ademais, acrescenta a eles o ativismo político vindo de dentro da própria comunidade que busca a autovalorização e a solução de problemas sociais que a afligem.

Como vimos a partir de Bourdieu (1990), transformações sociais encabeçadas por

agentes localizados em posições mais inferiores no espaço social requerem necessariamente que eles primeiro tomem consciência de sua condição para, em seguida, insurgirem-se contra ela. Similarmente, a literatura demonstra que o rompimento da lógica da colonialidade requer que os colonizados a discutam e compreendam (Quijano, 2005; Mignolo, 2017; Maldonado-Torres, 2019; Carneiro, 2023) para, só então, ser possível assumirem uma atitude decolonial, isto é, fazerem um movimento de mudança no sentido de buscar formas de transformar a realidade social tão marcada por desigualdades e assumir o protagonismo de sua história.

Analogamente, também causa instabilidades na lógica da colonialidade a produção teórica de mulheres racializadas como as que revisamos ao longo dessa seção. Isso porque são estudos que nascem de agentes que falam sobre seus espaços sociais fazendo movimentos de resistência às opressões de relações interseccionais de poder que incidem sobre elas (Gonzalez, 2018; Lugones, 2014; Ribeiro, 2019; Vergès, 2020; Collins e Bilge, 2020; Collins, 2022).

Nesse sentido, ao nos propormos a focalizar produtos culturais de uma mulher amazônida, negra e quilombola, temos em mente que eles partem de um lugar que tem sido silenciado estruturalmente ao longo da história, ou seja, “cujas condições sociais dificultam a visibilidade e legitimação de suas produções” (Ribeiro, 2019, n. p.). Ao mesmo tempo, também devemos ter em mente, como enfatiza Ribeiro (2019, n. p.), que “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contradiscursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias”.

Assim, analisaremos os poemas de Roberta Tavares verificando em que medida suas escolhas acomodam-se ou escapam aos limites e opções previstos no âmbito de possíveis, do campo literário que ela integra. Para isso, cumpre-nos primeiramente empreender um estudo da formação histórica do campo literário paraense apontando algumas continuidades e rupturas no que diz respeito às tensões internas e suas relações com o espaço social mais amplo. Porém, antes, descreveremos o percurso metodológico seguido na presente investigação.

3 PERCURSO METODOLÓGICO

A presente seção apresenta os caminhos trilhados na realização desse estudo que toma a literatura como prática social. Defendemos que sendo essa uma investigação interdisciplinar, que transversaliza as áreas dos Estudos Literários, Sociais e Comunicacionais sobre o fazer poético da escritora Roberta Tavares, adotar uma única abordagem ou uma metodologia de pesquisa pronta não daria conta do objeto. Ao contrário, foi necessário combinar dois tipos de abordagem, dividir a pesquisa em três etapas e conjugar ferramentas e procedimentos de metodologias distintas para alcançar os objetivos propostos. Ademais, procuramos demonstrar que é inerente ao fazer científico que variantes não previstas inicialmente tornem necessário fazer contínuos ajustes no planejamento inicial.

A seguir, na primeira subseção descrevemos e justificamos a opção pelas abordagens interseccional e da pesquisa com afetos. Na sequência, apresentamos a primeira etapa da pesquisa que seguiu a metodologia bibliográfica, descrevendo a seleção de estudos teóricos realizada e o que a motivou, bem como, os procedimentos utilizados no trabalho de revisá-los. Em seguida, descrevemos a segunda etapa que consistiu na catalogação de escritoras paraenses em atividade, especificando os critérios de seleção, metodologia e procedimentos aplicados. Por fim, descrevemos a terceira etapa que se focou mais especificamente no fazer poético de Roberta Tavares. Nela aplicamos a metodologia de pesquisa documental para coletar materiais diversos que permitiram traçar a biografia da escritora apresentada na Introdução e retomada pontualmente ao longo das demais seções. Nela também aplicamos a metodologia da entrevista, tendo realizado dois encontros com a escritora, conforme descrevemos adiante. Por último, descrevemos como realizamos na referida terceira etapa a análise de suas obras a partir de 5 eixos de investigação.

3.1 Pesquisa com afetos e abordagem interseccional

Conforme discurremos na primeira seção, a presente pesquisa nasceu como desdobramento de estudos iniciados em 2012 em um curso de pós-graduação *lato senso* em literatura brasileira e que tiveram continuidade pelos cerca de 8 anos seguintes, tendo começado a se redesenhar em 2017 na direção que tomariam no âmbito do PPGCOM. Nesse período, que aqui tomamos como uma pré-investigação à atual, ainda que a princípio de modo inconsciente, foi adotada uma abordagem que pode ser classificada como o que Moriceau (2020) denomina de pesquisa com afetos. Vinda de uma formação acadêmica e prática profissional como

professora na área dos estudos linguísticos e literários, carregava comigo¹⁷ uma série de pressupostos de que haveria no funcionamento do campo epistêmico uma relação entre questões históricas de gênero e a tradição da historiografia literária por observar nela a predominância de estudos sobre escritores homens. Porém, ao adentrar o campo da literatura local como escritora e me esforçar para compreender como circular nele, abri-me às relações quotidianas que ali se estabelecem entre pessoas palpáveis que atuam como seus agentes. Esses encontros me afetaram tanto como escritora, tendo efeitos sobre minhas produções criativas posteriores, quanto como pessoa na interação com outras pessoas com quem compartilho vivências e demandas e, principalmente, no contato com realidades que me eram estranhas ao perceber que outros fatores que influenciavam no acesso aquele espaço de interações tinham a ver com classe, raça e orientação sexual. Ainda que não tenha havido um planejamento inicial, esse processo me mobilizou também como pesquisadora, levando-me a refletir sobre as experiências vividas, como essas se relacionavam a teorias estudadas no sentido de confirmá-las ou pô-las em questão e me incitou a buscar respostas para muitas das perguntas que se me apresentaram.

No mesmo sentido, a investigação realizada já no âmbito do PPGCOM/UFPA continuou permeada por afetos, pois procuramos manter-nos receptivos a que os achados nos afetassem e indicassem onde requeriam mudanças ou ajustes de rota no desenho da pesquisa durante os quatro anos do percurso. Dessa forma, se os resultados trazidos da pré-investigação nos direcionavam para a adoção de uma abordagem alinhada à tradição de estudos de colonialidade e decolonialidade, os resultados decorrentes da sistematização parcial dos dados apresentada na fase de qualificação do estudo no programa apontaram para a necessidade de combiná-la a uma abordagem analítica de viés interseccional dada a dificuldade em estabelecer uma relação hierárquica entre os diversos marcadores sociais opressivos que atravessam o fazer poético de Roberta Tavares e de outras escritoras do recorte.

Como discutimos na segunda seção a partir de Collins (2022), a abordagem interseccional implica menos em procedimentos específicos e mais na adoção pelos pesquisadores de uma atitude ética de compromisso político com a crítica social, assim como na adoção do pensamento relacional. Aplicado à presente pesquisa, o conceito de interseccionalidade é mobilizado na observação do conjunto dos textos de Tavares, portanto, funciona aqui como um operador analítico. Também discutimos anteriormente que a relacionalidade pode ser aplicada de três modos não totalmente dissociados, os quais são classificados por predominância. Assim, para a análise diacrônica da historiografia literária

¹⁷ Na presente seção novamente tomamos a licença da alternância no uso do verbo entre a primeira pessoa do plural e a do singular em aspectos e etapas que dizem respeito à individualidade da pesquisadora.

paraense discutida na seção 4 empregamos predominantemente o modo de relacionalidade por adição, examinando primeiro o aspecto da racialidade, acrescentando a este em seguida o de gênero e, por último o de classe. Já para a análise dos poemas selecionados, apresentada na seção 5, predomina o modo de relacionalidade por articulação, no qual os três aspectos são considerados simultaneamente.

Reiteramos que sendo o objeto em estudo uma obra literária também nos foi necessário recorrer ao uso de instrumentos provenientes da abordagem estruturalista dos Estudos Literários. No entanto, como a referida abordagem examina a forma dos textos em si mesma pouco considerando o contexto e os examinamos na presente pesquisa enquanto unidades discursivas, acrescentamos procedimentos de análise textual discursiva a nosso repertório de ferramentas.

3.2 Etapas e procedimentos

A seção Introdução descreveu a pré-investigação realizada entre os anos de 2012 e 2020 que precedeu à presente pesquisa. Aqui detalhamos as três etapas que compuseram a realização do estudo atual realizado entre 2021 e 2024.

3.2.1 Primeira etapa: revisão teórica

A primeira etapa teve finalidade exploratória e consistiu na revisão das teorias que permitiram fundamentar as análises apresentadas nas seções 4 e 5. Para esta etapa, os procedimentos empregados foram: identificação, seleção, localização e leitura de bibliografia científica pertinente ao tema, registrando as informações encontradas em instrumentos como resumos e resenhas. Em seguida, os registros foram aproximados, comparados e agrupados com base em suas semelhanças, complementações e contrastes conforme a metodologia de pesquisa bibliográfica como descrita por Stumpf (2006).

Destacamos que essa etapa manteve algumas referências da época da pré-investigação concentradas principalmente na seção 4, mas acrescentando a elas outros vieses e somando-as a teorias novas de que tomamos conhecimento já no âmbito do PPGCOM. No entanto, outras teorias foram deixadas de lado por terem pouca ou nenhuma aplicabilidade na presente pesquisa. Assim, da pré-investigação foram mantidos em posição de destaque os estudos em historiografia da literatura brasileira por ter sido de onde a atual pesquisa partiu (e por onde a tese começou a ser escrita), tais como: os levantamentos realizados por Dalcastagnè (2018a)

sobre o perfil da recepção crítica e da literatura produzida no Brasil na segunda metade do século XX e início do XXI; as listagens específicas de escritoras mais relevantes nas letras nacionais do século XIX ao XXI publicadas por Gotlib (1998) e Duarte (2004); os levantamentos sobre escritoras paraenses do século XX apresentados por Santos e Ribeiro (2013) e em nossos estudos anteriores (Vidal, 2012; Silva Neto; Vidal, 2020). Também foram mantidos, mas com importância reduzida estudos que dizem respeito a características da literatura produzida por mulheres ao longo dos séculos sob a ótica da crítica literária de gênero sem enfoque decolonial nem racial, tais como os trabalhos de Branco e Brandão (2004) e Zolin (2005). Por fim, foi mantido o interesse na relação entre literatura, contexto e suporte, porém, Chartier (2002) é o único autor da fase de pré-investigação com o qual continuamos a trabalhar.

Sob a supervisão do orientador, as leituras e discussões realizadas no cumprimento de disciplinas a partir de 2021 formaram a base da revisão teórica concentrada principalmente nas seções 1 e 2. Nesse período, o programa apresentou-me a numerosos autores e seus estudos, dos quais destaco os que efetivamente participam da tecitura dessa tese: estudos relacionando hermenêutica e comunicação, tais como teorizações de Gadamer (1999) e Ricoeur (2010); a teoria das mídias proposta por Baitello Júnior (2010); a relação entre comunicação e poder, principalmente a partir de Foucault (1995) e Bourdieu (1996, 2003); a linha de estudos decoloniais da qual fazem parte teóricos como Quijano (2005), Gonzalez Casanova (2007), Mignolo (2017) e Maldonado-Torres (2019); e estudos feministas de orientação decolonial, tais como os de Gonzalez (2018) e Lugones (2014). Adicionalmente, nesse ínterim participei de dois minicursos do Instituto Pretitudes que foram muito importantes na construção da argumentação teórica: o primeiro cujo foco foi o letramento racial e os estudos críticos da branquitude, onde conheci Cardoso (2010), e o outro sobre feminismo negro onde fui introduzida aos trabalhos de Collins (2000), Ribeiro (2019) e Akotirene (2019). Outras teorias também foram agregadas a partir de sugestões dos membros das bancas dos exames de pré-qualificação e de qualificação para melhor atender às demandas do próprio objeto empírico, dentre as quais destaco os estudos em interseccionalidade de Collins (2022) e de dispositivo de racialidade de Carneiro (2023).

Os referidos estudos teóricos foram aplicados ao exame dos dados historiográficos previamente levantados, o que apontou a necessidade de redirecionar o olhar sobre alguns deles e de tentar encontrar outros dados complementares. Isso significa que buscamos por outras listagens de escritoras e por estudos analíticos que considerassem questões envolvendo sua racialidade e/ou o recorte regional da Amazônia paraense. Assim, chegamos ao conceito de escrevivência proposto por Evaristo (2020) e a alguns trabalhos de pesquisadoras paraenses

sobre literatas locais do século XX. Dada a escassez dos referidos trabalhos, também consultamos documentos e estudos tangenciais à área em busca de possíveis explicações para a ausência de registros de escritoras paraenses anteriores a esse período. Assim, examinamos decretos e leis da educação em vigência no período colonial brasileiro que restringiam o acesso de meninas brancas ao sistema oficial de ensino e proibiam a matrícula de crianças negras, bem como, estudos que falam sobre educação formal fora do sistema, tais como o de Lobato (2015) e Madeira *et al* (2021). Também tivemos acesso à pesquisa de Colares de Souza (2020) sobre compositoras paraenses de canções (gênero híbrido que reúne música e poesia) no período da *belle époque*, o qual recupera a existência de 16 mulheres exercendo essa atividade, discute sua pouca visibilidade e como os papéis sociais de gênero daquele contexto desencorajavam que mulheres das classes média e alta buscassem a profissionalização em atividades artísticas. Além disso, examinamos depoimentos em vídeo (disponíveis no espaço digital) de artistas que ao falar sobre suas trajetórias individuais abordam movimentos literários que incluem integrantes mulheres ocorridos em Belém ao final do século XX e começo do XXI.

A reflexão sobre as teorias supracitadas com suas aplicabilidades e limitações serviu como base para a interpretação dos dados reunidos tanto na segunda quanto na terceira etapas da pesquisa. Elucidamos que essa numeração ordinal se refere somente ao início de cada etapa, pois os resultados obtidos tanto na segunda quanto na terceira etapas demandaram contínuos retornos à primeira para ampliar a revisão teórica de modo a dar conta dos dados encontrados. Portanto, esta primeira etapa estendeu-se por todo o período de 2021 a 2024.

3.2.2 Segunda etapa: catalogação de escritoras paraenses em atividade

A segunda etapa da pesquisa teve dupla finalidade exploratória e descritiva e foi realizada entre março de 2021 e agosto de 2022. Esta consistiu em uma catalogação de escritoras em atividade no recorte. A metodologia aplicada foi a da Análise de Conteúdo para que o acervo também mencionado na seção Introdução desse origem a um quadro que mesmo sem pretensão de amostragem é representativo do campo literário paraense das primeiras duas décadas do século XXI composto de 136 escritoras.

Sobre esse ponto, cabe reiterar a ideia de que para que uma sujeita seja considerada escritora a produção de um texto é condição necessária, mas não suficiente, ela também precisa mostrar sua criação de alguma forma para que aquela notação escrita encontre algum leitor que com ela dialogue (Gadamer, 1999; Ricoeur, 2010; Bakhtin, 2010), ou seja, ela não pode permanecer inédita. Isso não significa que ela precise necessariamente publicar em um livro,

mas que precisa tornar seu texto público de alguma maneira. Reconhecemos que tem havido no campo epistêmico debates acalorados acerca da legitimidade de textos literários publicados em suportes alternativos aos livros. Porém, passando ao largo de tais discussões, durante a pré-investigação entrei em contato com mais de duas centenas de escritoras publicando em diversos gêneros, formatos e suportes. Dentro deste universo, incluo mulheres que exibem seus textos autorais em suportes alternativos, tais como: plataformas digitais de autopublicação, por exemplo, a Wattpad; redes sociais, tais como o Instagram e o Twitter; blogs pessoais; newsletters¹⁸; aplicativos de mensagens instantâneas; em espaços públicos afixando lambes¹⁹ ou fazendo pichações poéticas; em peças de vestuário; em exemplar único (geralmente manuscrito em um caderno) que emprestam para outras pessoas lerem; e oralmente lendo ou declamando em público, por exemplo, em saraus e batalhas de poesia. Observamos que algumas delas começaram publicando de maneira alternativa antes de migrar para a publicação tradicional em livros, como foi o caso de Carol Magno que se valeu por algum tempo de um exemplar único e de Shaira Mana Josy que iniciou suas atividades artísticas em batalhas de poesia (das quais continua participando). Também observamos outras que utilizam tais alternativas com recursos a mais, como é o caso de Monique Malcher que tem um romance vencedor da mais prestigiada premiação nacional, zines publicados e participações em antologias, além de ter trechos de textos republicados em lambes pelo coletivo Papel Mulher. Não podemos afirmar que algumas daquelas cerca de 200 escritoras permaneçam publicando exclusivamente em tais suportes, mas tampouco podemos descartar essa possibilidade.

Assim, esclarecemos que a não inclusão de obras publicadas de forma menos ortodoxa na catalogação realizada na presente pesquisa e/ou de suas autoras não representa qualquer intenção de deslegitimação de seu trabalho criativo. Ocorre que ao decidir realizar o levantamento o primeiro critério adotado foi que as obras incluídas seriam aquelas já disponíveis em meu acervo pessoal de literatura paraense que é anterior à essa etapa da pesquisa. O principal motivo para tal decisão foi a facilidade de acesso imediato a esses materiais em um período em que ainda vivíamos sob a sombra da pandemia. Portanto, reiteramos que embora o montante de obras catalogadas seja suficientemente representativo para traçar um panorama da produção do recorte na atualidade, está longe de representar a totalidade da produção de mulheres de letras do/no Pará. Ademais, novas obras e/ou novas escritoras vêm a público com frequência, de modo que mesmo que fosse possível ter todas as

¹⁸ Textos enviados periodicamente por correio digital a uma lista de assinantes

¹⁹ O lambe é uma técnica artística que consiste em colar textos impressos em muros, postes e outras superfícies fixas geralmente em espaços públicos.

obras de todas as escritoras paraenses publicadas até um determinado momento, tal acervo logo se tornaria incompleto. Enfatizo que meu acervo tampouco pode ser tomado como amostragem da produção no recorte até 2020 porque ele é composto principalmente de obras de autoras de Belém porque esta é a cidade que habito e onde mais frequento eventos literários, nos quais a maior parte das obras foi adquirida.

Isto posto, procederemos a seguir com a descrição do acervo e materiais complementares analisados, bem como, da metodologia adotada e os procedimentos que foram empregados no trabalho de análise.

3.2.2.1 Materiais analisados na catalogação

O referido acervo é composto de volumes em suporte físico e digital e conta com mais de 60 títulos individuais e cerca de 10 antologias. Porém, nem todo esse material foi examinado, pois ainda que disponível, parte dele ainda não havia sido lido no período. Assim, o segundo critério de inclusão de escritoras foi que eu houvesse lido ao menos um texto de cada uma delas de modo a poder classificá-lo em termos de gênero e tema predominantes.

No total, foram lidos 200 trabalhos, que correspondem a 47 livros individuais e 153 textos breves incluídos em antologias. Dentre essas últimas especificamos abaixo as seis de onde coletamos informações de três ou mais escritoras, a saber:

- a) “Eco Poético” é uma coletânea de poemas sem tema definido que foi publicada pelo Instituto Cultural Extremo Norte (ICEN) em 2014 e composta de textos de seus afiliados. Cada um dos 65 poetas conta com 3 páginas a serem utilizadas em 3 poemas diferentes ou em 1 único de maior extensão. O volume não apresenta fotos nem biografias dos autores, mas deduzimos pelos nomes que 22 dos participantes sejam mulheres;
- b) “Jaçanã: poética sobre as águas” é uma coletânea de poemas publicada pela extinta editora Pará.grafo em 2018 e tem como tema principal a vida Amazônica. A publicação é composta de textos de 30 escritores de diferentes estados da Amazônia brasileira (Pará, Amapá, Amazonas e Roraima) que submeteram seus poemas a uma seleção anunciada em chamada pública no espaço digital. Assim como a anterior, nessa antologia cada poeta conta com 3 páginas para utilizar em 3 poemas diferentes ou em 1 único de maior extensão. Ao final do livro há uma minibiografia de cada poeta, o que nos permite afirmar que 13 participantes são mulheres, uma das quais é

a própria pesquisadora;

- c) “IV Anuário da Poesia Paraense” é uma publicação de 2018 da editora Folheando sem tema definido. Como expresso no título, trata-se de uma coletânea de poemas, nela cada poeta tem 2 páginas a serem utilizadas em 2 poemas diferentes ou em 1 único de maior extensão. Organizada pelo escritor e pesquisador Airton Souza, trata-se de uma publicação por adesão na qual os interessados enviaram seus textos e pagaram uma taxa para tê-los incluídos na obra, tendo sido todos aceitos desde que respeitadas algumas regras constantes na chamada pública. Ao final do livro há uma minibiografia de cada um dos 70 participantes, o que nos permite afirmar que 39 são mulheres (incluindo a própria pesquisadora) e deduzimos que 2 nomes ambíguos também sejam femininos;
- d) “Trama das Águas” é uma antologia mista porque é composta de contos, poemas e textos de gêneros híbridos publicada pela editora Monomito em 2020 com o apoio de uma campanha de financiamento coletivo. O volume tem como tema principal a vida da mulher amazônica e suas diferentes experiências e conta com textos de 57 escritoras paraenses, cujos textos foram selecionados sob a curadoria e organização da escritora e pesquisadora Monique Malcher. Essa antologia não apresenta uniformidade de espaço utilizado, pois algumas autoras ocupam somente 1 página com microtextos enquanto outras chegam a ocupar 8 páginas em textos de maior extensão. O livro não apresenta fotos nem informações adicionais sobre as participantes, apenas esclarece em seu texto de apresentação que todas são mulheres e que foram selecionados “apenas 50 entre duas centenas de textos recebidos pelo edital” aos quais somam-se 6 de convidadas e 1 da própria organizadora;
- e) “Antologia da Poesia Paraense” (vol. 1) é outra coletânea de poemas publicada pela extinta editora Parágrafo, desta vez em 2021 e viabilizada por meio de uma campanha de financiamento coletivo. Nesta, cada escritor tem o espaço de 10 páginas, sendo duas de identificação: a primeira traz seu nome, a segunda (verso) contém uma minibiografia e as demais 8 páginas são ocupadas por vários poemas curtos ou alguns de maior extensão. Como participantes o volume traz 11 escritores e 9 escritoras.

3.2.2.2 Procedimentos e método

Dado o número de escritoras encontradas e o volume de textos por elas produzidos, foi necessária uma forma de simplificar as informações para viabilizar o estudo. Para isso,

recorremos aos procedimentos da metodologia de Análise de Conteúdo. Bauer (2008) explica que seus procedimentos se adequam quando há um grande volume de informações que precisa ser reduzido a algumas unidades descritoras para formar um sistema de categorias organizadas geralmente em quadros ou tabelas utilizados para auxiliar na compreensão de um dado fenômeno.

No nosso caso, as unidades descritoras foram inicialmente os títulos dos textos – que correspondem a publicações individuais e antologias que incluem textos breves –, o gênero, o subgênero e o tema de cada texto listado. Em um segundo momento foram incluídos: o ano de publicação de cada obra, a editora responsável, o local de origem das escritoras e seu local de residência à época da catalogação.

Chegamos a considerar a inclusão do descritor raça, porém, este requereria uma verificação de como cada escritora se autodeclara, caso contrário, poderia ocorrer uma imposição do olhar da pesquisadora que não necessariamente coincidiria com o das sujeitas pesquisadas. Como dificuldade adicional, reiteramos que a catalogação se deu a partir de um acervo no qual constam mulheres com quem a pesquisadora tem ou teve algum contato pessoal assim como uma parcela significativa de outras das quais somente conhece o nome e uma obra, carecendo de informações que viabilizem o contato.

Elucidamos que as informações do referido segundo momento foram majoritariamente coletadas de fichas catalográficas²⁰, páginas de créditos²¹, colofões²² e minibiografias constantes nos próprios volumes analisados. Porém, cabe ressaltar que nem todos eles apresentavam fichas catalográficas nem minibiografia e que este último gênero textual está longe de ser homogêneo, comportando textos objetivos que incluem datas e locais de nascimento e residência das autoras, formação acadêmica, outros títulos publicados com os respectivos locais e anos de publicação e até premiações, bem como, textos construídos em linguagem poética que pouco informam sobre esses mesmos aspectos. Por isso, de várias

²⁰ A ficha catalográfica é um dos chamados registros legais de livros brasileiros. Ela informa o título do livro, a autoria, o número de edição, a cidade de publicação, a editora, o ano, o gênero literário principal e alguns códigos internacionais de catalogação. Dependendo do caso, também pode conter nome de tradutor, de prefaciador, número do volume, a observação de que se trata de livro digital e um número de catalogação internacional conhecido pela sigla ISBN. Normalmente é posicionada na página de créditos.

²¹ A página de créditos informa o título original da obra, autor, ano de primeira publicação, aviso referente a direitos autorais e apresenta a ficha técnica, isto é, os nomes e funções dos profissionais que trabalharam na obra. Costuma ser posicionada no início do livro, logo no verso da folha de rosto e geralmente traz a ficha catalográfica em sua porção inferior.

²² O colofão é um elemento paratextual que informa a cidade e ano da impressão da edição e frequentemente também informa as tipografias presentes no projeto gráfico e os tipos de papel empregados na confecção. O colofão geralmente é localizado isolado na parte inferior da última página do volume, mas encontramos ocorrências de sua inserção na página de créditos.

escritoras tais informações estavam ausentes ou incompletas. Para contornar esse problema, realizamos um levantamento usando motores de busca no espaço digital, o que nos permitiu coletar dados informados por elas em suas contas nas redes sociais Facebook, Instagram e Twitter e, em alguns casos, também em blogs e sites pessoais e, ainda, em sites de editoras que comercializam seus livros. No entanto, tais buscas não resultaram em sucesso em todas as ocorrências, por isso, há lacunas nas entradas de algumas escritoras, como se vê na coluna “Origem” da linha de número 27 e nas colunas “Subgênero” e “Tema(s)” da linha de número 29 na amostra a seguir.

Imagem 9 – Amostra do quadro de catalogação

Escritora	Origem	Residência	Obra(s)	Título(s)	Ano de publicação	Gênero	Subgênero	Tema(s)
27. Brenda Taketa	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; social	Mudanças no espaço; exploração da natureza
28. Bruna Guerreiro	Belém	Belém	Os livros de Ventura *	Independente	2019	Narrativo	Romance Romântico; fantasia	Amor; família; crescimento; desencontros; reencontros
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Romântico	Amor; desencontros; reencontros; modernização do espaço urbano
			A Pequena Trilogia do Amor na Pandemia *	Independente (zine)	2021	Narrativo	Conto Romântico	Amor; pandemia; reencontros; perdas
			Desfecho *	Independente (digital)	2017	Narrativo	Romance Romântico	Amor; desencontros; reencontros
29. Camila Mendes	Belém	Belém	Segredos @	Independente (zine)	2020	Poesia Lírica	-	-
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Memória
30. Carol Magno	Belém	Belém	Poesia do Brasil @ *	Grafite	2013	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; Poesia
			Eco Poético @ *	ICEN	2014			Tempo; Exploração capitalista; insurgência
			Feminino à Queima Roupas *	Verve	2016			Identidade; Erotismo
			Louva-deusas @ *	Louvadeusas	2012			
31. Carol Pabiq (Caroline de Paula Bitencourt)	Abaetetuba	Ananindeua	Além dos Quartos @ *	Louvadeusas	2015	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; amor sáfico; Negritude
			Erupções Feministas Negras @ *	Louvadeusas	2020			

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Na amostra acima também é possível ver que para cada escritora consta ao menos uma obra. É importante ressaltar nem todas as obras listadas foram lidas, por isso, as que o foram estão marcadas com um asterisco (símbolo *). Ressalte-se também que os textos de extensão breve (poemas, contos e crônicas) incluídos em antologias são referidos pelos títulos das respectivas coletâneas que as incluem e não por seus títulos individuais, sendo marcados por uma arroba (símbolo @). Adicionalmente, acrescentamos a palavra “zine” entre parênteses a livros publicados em formato artesanal para diferenciá-los daqueles em formato industrial. Por último, as linhas 28 e 29 da amostra demonstram uma discrepância no volume de textos lidos de uma escritora em comparação a outra. Acerca desse aspecto, reiteramos que a formação do acervo da pesquisadora ocorreu de modo não planejado e foi influenciada pela facilidade de acesso aos títulos combinada a seu gosto pessoal enquanto leitora.

O quadro completo traz as 136 escritoras catalogadas em ordem alfabética e está disponível na íntegra como apêndice ao final do presente volume. As informações nele

sistematizadas equivalem ao momento mais quantitativo da pesquisa que culminou na elaboração de 6 gráficos gerados com o auxílio do programa Microsoft Excel. Essas sínteses foram lidas e analisadas contextualmente, sendo os resultados obtidos aproximados às teorias discutidas na segunda seção para nos auxiliar a pensar acerca de forças de perpetuação de regras de funcionamento e de tensões no campo da literatura local.

Os gráficos e as reflexões resultantes dessa segunda etapa são apresentados na seção 4 e responderam a alguns de nossos questionamentos iniciais, mas suscitaram novos que para serem respondidos requeriam uma investigação mais aprofundada. Assim, afetados pelos achados fomos mobilizados a elaborar a terceira e última etapa descrita a seguir.

3.2.3 Terceira etapa: poemas de Roberta Tavares

Esta etapa da pesquisa teve finalidade explicativa e foi realizada entre agosto de 2022 e outubro de 2024. Mesmo sem pretensão de amostragem, inicialmente consideramos trabalhar com 4 obras de gêneros literários variados, cada uma de uma das autoras catalogadas escolhidas por seus atravessamentos por diferentes marcadores sociais. No entanto, após reflexão chegamos ao entendimento de que concentrar o trabalho em texto(s) de uma única dessas escritoras permitiria observar mais de perto o fenômeno social que buscávamos compreender que eram as tensões sociais e os modos como elas se apresentam em fazeres poéticos. Com isso, consideramos que analisar uma só nos permitiria observar isso ainda mais de perto.

O primeiro critério de escolha elencado foi que o texto selecionado (ou os textos caso fossem de curta extensão) revelasse e/ou sugerisse marcas de tensões sociais decorrentes do conflito entre forças de poder e movimentos de resistência no campo da literatura local. Esse critério resultou em numerosos textos de diferentes autoras, por isso, acrescentamos também o critério de racialidade da autora. Tendo em vista que este critério não consta dentre as unidades descritoras da supracitada análise de conteúdo, para essa seleção recorreremos também às notas de campo e observações empíricas realizadas pela pesquisadora na fase de pré-investigação, o que, na prática, significa ter testemunhado em loco: a presença da autora do texto selecionado em eventos literários, tais como feiras, saraus e simpósios, e como ela se autodeclarou publicamente nessas ocasiões. A aplicação desses dois critérios combinados resultou em três possíveis autoras: Shaira Mana Josy, Carol Pabiq e Roberta Tavares. Sendo todas três escritoras autodeclaradas negras e sendo elas ativistas que frequentemente reivindicam mais espaços de fala para si e outras mulheres racializadas em eventos literários, dado que predominam nessas ocasiões escritoras brancas em posição de destaque como convidadas e mediadoras, foi

necessária a adoção de um terceiro critério. Este último foi o volume de produção especificamente literária publicada pela escritora e, neste aspecto, quem mais se destacou foi Tavares.

Antes de apresentarmos a descrição de materiais, procedimentos e métodos é pertinente acrescentar que a terceira etapa ocasionou uma nova mobilização do ponto de vista da pesquisa com afetos. Ocorre que enquanto desenhávamos um panorama do campo de interações e lidávamos principalmente com números relacionando-os a teorias foi relativamente simples manter um certo distanciamento necessário ao fazer científico. Porém, o processo de selecionar textos de uma única escritora, o que culminou na opção por Tavares, desencadeou-me²³ sentimentos de desconforto por mais de um motivo. Primeiramente porque o recorte foi operado em um campo que compartilho com mulheres reais que conheço para além dos muros da academia e não pude evitar a sensação de que escolher uma implicava em algum tipo de injustiça com as demais. Em segundo lugar, porque ainda que eu e Roberta tenhamos em comum o gênero, a nacionalidade a regionalidade e o trabalho com a literatura, sua vida é atravessada por questões interseccionais referentes a racialidade que não fazem parte da minha realidade cotidiana. Nesse sentido, questionei-me se seria realmente justificável que no século XXI uma mulher amazônida branca ainda realizasse um estudo falando sobre as vivências e a obra de uma mulher negra viva, se eu não estaria tomando o lugar de fala que seria mais legitimamente ocupado por outra pessoa que fosse também atravessada pela racialidade. Essa crise de identidade pessoal/profissional só foi apaziguada pelo contato com o conceito de branquitude crítica formulado por Cardoso (2010) que me auxiliou a entender que eu poderia prosseguir com a pesquisa, questionando publicamente as desigualdades raciais, porém, ao mesmo tempo teria de necessariamente racializar a mim mesma como branca e reconhecer que gozava de privilégios dos quais pouca consciência eu tinha até então. Além disso, a proposta metodológica da pesquisa com afetos de Moriceau, (2020) me ajudou a ver que esse incômodo poderia ser mais útil à investigação do que a permanência em minha zona de conforto, pois exigia um exercício de alteridade para tentar compreender de que formas essas diferenças marcam a pessoa que produz os poemas e como reverberam neles. Assim, me vi confrontada com a realidade de que por mais numerosos e variados que sejam os procedimentos realizados para conferir validade científica a esse e qualquer trabalho, há uma dimensão subjetiva que inevitavelmente se faz presente e precisa ser considerada em uma avaliação honesta dos resultados alcançados.

²³ A pessoalidade da reflexão apresentada neste parágrafo torna indispensável novamente tomarmos a licença do uso do verbo na primeira pessoa do singular.

3.2.3.1 Metodologias empregadas e materiais analisados

Na terceira etapa da pesquisa foi novamente necessário combinar metodologias. A primeira foi a pesquisa documental como descrita por Stumpf (2006), ou seja, fontes primárias (ou materiais ainda não tratados em estudos teóricos) relacionadas à escritora foram identificadas, selecionadas, localizadas e coletadas. A ela somaram-se a entrevista qualitativa e a análise textual discursiva.

Empregando a metodologia documental dois conjuntos de materiais foram reunidos e analisados: 1) materiais que dizem respeito à reconstituição do percurso biográfico e profissional da escritora Roberta Tavares de modo a nos permitir conhecer a origem das construções discursivas que ecoam em seus poemas; e 2) livros da e com a autora.

O conjunto referente a sua biografia é composto de: seu currículo na Plataforma Lattes, um texto e um vídeo produzidos por ela disponíveis no site da organização Geledés Instituto da Mulher Negra, uma entrevista em texto escrito concedida pela escritora para o mesmo site, um texto sobre ela no portal Enciclopédia Itaú cultural, publicações de sua autoria na rede social Instagram e uma entrevista em áudio concedida por ela para o podcast PodEcoar. A estes materiais acrescenta-se um artigo científico sobre novas vozes na literatura brasileira no qual a escritora é mencionada e duas entrevistas realizadas no âmbito da presente pesquisa.

Para o segundo conjunto de materiais a metodologia de pesquisa documental foi combinada à de análise textual discursiva. Este conjunto analisado foi composto dos livros: “Antologia do III Prêmio PROEX de Literatura” (Universidade Federal do Pará, 2013), com o poema de estreia de Tavares, as supracitadas antologias “Eco Poético” (ICEN, 2014), que traz 3 poemas seus, e “Trama das Águas” (Malcher, 2020) na qual Tavares participa como escritora convidada com 1 poema. No conjunto também se incluem seus 3 livros de poesia individuais publicados até o momento, são eles: “Mulheres de Fogo” (zine de 2020), “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” (2021) e “Mulheres de Fogo” (2022).

Acerca das entrevistas realizadas especificamente para a presente pesquisa, ressaltamos que empregando a metodologia de entrevista qualitativa entramos em contato com Roberta Tavares e a convidamos a participar da pesquisa respondendo a algumas perguntas em um encontro presencial na UFPA. A escritora aceitou e o encontro foi acordado para um dia e horário convenientes para ambas a entrevistada e a pesquisadora. Um roteiro de perguntas de tipo semiestruturado foi previamente elaborado com base nos objetivos delimitados para a presente pesquisa e as teorias revisadas. Então, por sua facilidade de acesso enquanto docente

do curso de Produção Multimídia, a pesquisadora solicitou a reserva de uma sala na FAV para o dia acordado. Os equipamentos utilizados para o registro da interação em áudio foram um gravador digital da marca Zoom do modelo H1n e um microfone de lapela do modelo Wireless Go da marca Rode, ambos equipamentos que a pesquisadora já possuía de um projeto de extensão que coordenara anos antes, mas que continuavam em perfeito estado de funcionamento.

A interação ocorreu na tarde do dia 7 de outubro de 2024. Seguindo as orientações metodológicas, a pesquisadora chegou ao local com antecedência para preparar o ambiente e testar os equipamentos. Devido a um imprevisto com a entrevistada, o encontro quase foi remarcado, mas acabou ocorrendo no mesmo dia, apenas mais tarde do que o previsto. Quando ela chegou, foi conduzida à sala reservada, recebeu informações gerais acerca da pesquisa, preencheu e assinou um termo de consentimento e afixou o microfone de lapela em sua blusa. A interação levou cerca de 50 minutos no total, 25 minutos se for considerado somente o tempo da gravação, realizada seguindo o roteiro preparado (ver Quadro 2) sem intercorrências aparentes. Porém, problemas técnicos com a gravação foram detectados posteriormente.

Quadro 2 - Roteiro para entrevista semiestruturada

Perguntas
1) Acompanhando teu Instagram, há um tempo li um story teu dizendo que não eras uma escritora periférica nem marginal, e sim uma escritora quilombola. Agora em maio li outro story teu dizendo que tu não és “uma poeta negra”, que tu és “poeta e negra e quilombola e historiadora e um monte de outras coisas”. Então, eu te pergunto, quem é a escritora Roberta Tavares?
2) Sabemos que as experiências pessoais de uma escritora ou um escritor acabam atravessando os seus textos de forma mais ou menos consciente e mais ou menos evidente ou reconfigurada. O quanto de ti enquanto pessoa e/ou pesquisadora dirias que há na tua escrita?
3) Quais são as tuas influências na escrita poética?
4) Como é o teu processo de escrita?
5) Para quem tu escreves?
6) O que te motiva a escrever?
7) Quando tu começaste a participar de saraus e outros eventos pra mostrar os teus poemas, como tu sentiste a recepção a eles (teus poemas) e a ti?
8) Sobre a zine “Mulheres de Fogo”. Quantos exemplares foram feitos?
9) Como se deu a divulgação e comercialização do livro?
10) O quanto você se envolveu no processo de edição dessa publicação?

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Tendo em vista a importância dos dados que foram coletados, mas não registrados, decidimos convidar a escritora para uma segunda entrevista, ao que ela concordou. Esta foi

realizada no mesmo local e com os mesmos equipamentos dez dias depois, no dia dezessete de outubro de 2024 e a segunda coleta teve 37 minutos de duração. Seguindo os procedimentos da metodologia, a gravação foi posteriormente, transcrita com o auxílio de inteligência artificial da plataforma Google Pinpoint® no dia imediatamente seguinte. A transcrição foi revisada pela pesquisadora, sendo editada para remover repetições e expressões não verbais que não eram relevantes para o presente estudo.

Ressaltamos que as três etapas da pesquisa já estavam bem adiantadas quando as coletas foram realizadas. Porém, algumas das novas informações obtidas nos afetaram e levaram a revisitar o trabalho como um todo. Na prática, isso resultou na consulta a estudos acerca do modo de vida quilombola, havendo a inclusão de Bispo dos Santos (2015) e de Nascimento (2018) a nosso referencial teórico. Ademais, forneceu pistas que se somaram ao trabalho de interpretação dos resultados das análises descritas na próxima subseção. Adicionalmente, observando a riqueza do material coletado, decidiu-se pelo detalhamento dos achados em uma nova seção à parte. Assim, de forma não planejada nasceu a seção 6, a qual foi a última a ser elaborada.

3.2.3.2 Procedimentos e eixos de análise

O conjunto de materiais referentes a biografia de Tavares foi examinado e os dados resultantes serviram a dois momentos da pesquisa. Primeiramente, foram usados como fonte para a construção do texto de apresentação da escritora que consta na seção Introdução. Esses dados foram pontuados ao longo das seções a medida em que foram apresentadas teorias e estudos que nos permitiam compreender melhor os mecanismos sociais em funcionamento que explicam certos fatos. Alguns dados biográficos também auxiliariam o trabalho de interpretação seu fazer poético analisado na seção 5 no que diz respeito ao estabelecimento de relações entre os textos e seus contextos de produção.

Por sua vez, o tratamento dado às obras de Roberta Tavares consistiu em seu exame sob cinco eixos de análise cujos resultados e discussões concentram-se na seção 5. Ressaltamos que embora tenhamos tido acesso a 88 dos 90 poemas publicados pela escritora até então e que tenhamos breves comentários sobre eles esse conjunto como um todo na Introdução, desde o início nossa intenção foi limitar o trabalho a somente uma parte desse montante.

Assim, o primeiro eixo de análise foi a materialidade dos livros de Roberta Tavares em termos de projetos gráfico e editorial e sua execução e nele foram examinados seus 3 títulos individuais. O procedimento foi a descrição de cada obra em termos de seu contexto de

produção, especificando-se o ano de publicação, os recursos financeiros utilizados, a tiragem e o valor de venda. A relevância desses dados diz respeito ao acesso dos leitores às notações textuais considerando o preço, a quantidade e a raridade dos exemplares. Além disso, cada volume foi manuseado e examinado, observando-se os materiais, dimensões e métodos de montagem empregados na confecção de suas capas e miolos. Quanto aos projetos gráficos, adotamos as convenções da área do design editorial como descritas por Haluch (2018) e Williams (2013), observamos a ausência ou presença de elementos pré e pós-textuais e sua disposição em cada volume, bem como as características das tipografias utilizadas em cada um e os comparamos entre si. As notas foram usadas na descrição das obras de Tavares e na construção de uma reflexão acerca de suas escolhas estéticas e das semelhanças ou diferenças delas em relação aos padrões estabelecidos, em termos de alinhamentos a tradições e rupturas que denotam orientação decolonial.

Do segundo ao quarto eixos, limitamos nossas análises a um único volume, o zine “Mulheres de Fogo”. O segundo eixo diz respeito à forma dos 14 poemas que o compõem e nele foi aplicada a metodologia de análise estruturalista, com foco na observação dos recursos sonoros empregados e de regularidades métricas. O procedimento utilizado foi a transcrição dos poemas, respeitando suas divisões em estrofes e alinhamentos, bem como a pontuação e ortografia originais de seus versos, somente corrigindo eventuais desvios da gramática normativa a partir de sua versão republicada no terceiro título da autora. Nossos únicos acréscimos foram uma numeração antes de cada verso, o que é convencional no campo dos estudos literários para organizar a análise, e destaques tipográficos em sublinhado e negrito para guiar os olhos dos leitores. Na maioria dos textos, uma leitura foi o suficiente para perceber que se tratava de poemas de versos livres, porém, alguns requereram a tradicional escansão para a contagem de sílabas poéticas de seus versos. Também foram estabelecidas relações entre a forma dos poemas e aspectos da materialidade da obra.

Por sua vez, o terceiro eixo de análise se refere aos temas principais abordados nos textos. Aqui foram utilizados procedimentos que consistiram na releitura de cada poema e a anotação de seu(s) tema(s) principal(s), sendo que em alguns deles o tema prevalente se encontra já na superfície do texto. Outros, no entanto, requerem maior atenção a palavras repetidas e metáforas, sendo algumas convencionais e, portanto, de significado evidente – por exemplo, flores para se referir à genitália feminina –, enquanto há outras bem mais abertas à polissemia. Ademais, observamos que alguns temas são sugeridos ou reforçados por aspectos tipográficos, bem como, pela disposição dos poemas na materialidade do livro em termos de localização na obra e alinhamento dos versos na página. Os textos foram registrados em um

quadro ao lado de seus respectivos temas, sendo ordenados por sua recorrência ou proximidades entre eles.

O quarto eixo de análise foi a categorização dos poemas a partir dos marcadores de diferença social de gênero, racialização e classe. O procedimento adotado foi tomado da metodologia de análise textual discursiva consistindo na anotação da ausência ou presença de palavras que revelam a presença dos referidos marcadores, em cuja identificação foram observados os seguintes aspectos: o gênero é marcado pelo uso de pronomes e substantivos femininos ou adjetivos com marcação gramatical de gênero feminino referentes à voz enunciativa ou ao ser humano sobre quem ou a quem ela fala; a raça pela ocorrência de substantivos e adjetivos que fazem referência à negritude; e a classe por termos ou sintagmas que se referem à privação de bens materiais ou pela menção a elementos do contexto. Ressaltamos que alguns marcadores não estão dados nos textos, por exemplo, o de classe em dois dos poemas do conjunto, mas requerem o estabelecimento de relações extratextuais a partir deles. Um outro quadro foi elaborado, este apresentando os poemas ordenados pela recorrência dos marcadores. Nele, é possível visualizar mais facilmente quando há no mesmo texto dois ou mais deles em relação de interseccionalidade entre si ou com marcadores relacionados à religiosidade ou à sexualidade que foram encontrados no estudo.

Tendo em vista o imbricamento das ocorrências, os resultados obtidos no terceiro e o quarto eixos de análise foram discutidos conjuntamente. Cabe esclarecer que aqueles poemas que mais destoam do conjunto em termos de temas e marcadores foram apenas brevemente comentados, enquanto os demais foram agrupados por temas e discutidos de forma mais detida. Ainda assim, ressaltamos que nosso objetivo não foi o estudo em profundidade de cada poema, mas obter uma visão geral da obra artesanal “Mulheres de Fogo”.

Já o quinto eixo de análise diz respeito a abertura da obra a diálogos intertextuais que estabelecemos a partir de seus poemas com outros textos de Tavares e com textos de outros escritores. Ressaltamos que a intertextualidade é um conceito amplo e que todo texto pode ser posto em relação de diálogo com outros textos por seus leitores.

Como discutido na Introdução a partir de Gadamer (1999), Ricoeur (2010) e Bakhtin (2010), reiteramos que a notação textual é somente um componente em um processo comunicacional, o qual é precedido por quem escreveu e sucedido por quem lê, e que cada um dos seres humanos envolvidos nesse processo tem seu próprio repertório de vida e de leituras. Assim, a notação produzida mantém relações com sua autoria e contexto de produção e responde a textos que a antecederam com os quais a pessoa que a produziu entrou em contato. Porém, os leitores não necessariamente conhecem esse contexto e podem ter um repertório de

leitura e de vivências bem distinto. Por isso, ao atualizar a obra a partir de suas percepções, as respostas que uma notação encontra na teia enunciativa estão abertas a polissemia e podem não ter relação direta com as intenções de sua autora ao escrevê-la ou editá-la. Portanto, esclarecemos que algumas das relações que estabelecemos na análise foram feitas com base em informações fornecidas pela própria escritora em suas entrevistas, ao passo em que outras são baseadas em nossas próprias impressões e referências a partir de marcas textuais.

Assim, o procedimento adotado no último eixo foi a observação do estilo de escrita, tema(s) e palavras recorrentes nos poemas que remetem a textos fora da obra analisada. Alguns desses textos são de outros autores, nem todos enquadráveis na classificação de literários, mas a maioria das relações foram estabelecidas com outros poemas da própria autora.

Após a análise em separado dos cinco eixos, finalizamos a seção 5 recuperando as conexões e conclusões pontuais feitas ao longo do estudo e procuramos reuni-las a considerações complementares. Dessa forma, chegamos a algumas conclusões gerais sobre o fazer poético de Tavares.

4 MULHERES DO E NO PARÁ NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

A presente seção corresponde à segunda etapa da pesquisa que busca alcançar nosso segundo objetivo específico estabelecido na Introdução, ou seja, investigar o campo literário brasileiro com recorte de gênero e de região para compreender onde e em que condições históricas emerge o fazer poético de Roberta Tavares. Como discutimos anteriormente, para que uma pessoa ingresse no campo literário é necessário que tenha composto uma notação escrita, que a tenha tornado pública de alguma maneira, que ela encontre interlocutores e que seja reconhecida como literária por ao menos uma parte dos agentes que já integram esse campo. No entanto, ressaltamos que há diversos fatores que dificultam ou contribuem para que tais condições sejam alcançadas. Nesse sentido, defendemos que o acesso aos meios de publicação no contexto brasileiro passa pela articulação de questões de gênero, racialidade e classe ligadas ao momento sócio-histórico em que vivem e produzem as escritoras, e que tais questões têm particularidades regionais. Assim, destacamos que em comparação a períodos anteriores do estado do Pará, o século XXI se mostra mais propício para a produção, publicação, circulação e reconhecimento enquanto literatura do trabalho de uma escritora com os atravessamentos identitários de Tavares.

Nossa investigação aponta que nos primeiros quatro séculos da história nacional os processos de subalternização das mulheres impuseram dificuldades extras para que fossem alfabetizadas principalmente as mais pobres e/ou racializadas, condição primeira para o consumo e a produção de literatura escrita que é o foco da presente pesquisa. Por isso, antes de começar a traçar um panorama diacrônico da literatura produzida por mulheres no Brasil, é necessário problematizar a história do acesso à educação formal no país no período colonial e algumas alternativas a ela, bem como, retomar a discussão iniciada na Introdução sobre a literatura enquanto prática comunicacional.

Acerca do último ponto, como discutimos a partir de Gadamer (1999), Ricoeur (2010) e Bakhtin (2010), o texto literário requer ser lido para que seu sentido enquanto unidade enunciativa se complete, cumprindo assim seu propósito de mediador na relação entre escritora e leitores. No entanto, para que a leitura seja realizada é necessário que haja uma notação escrita registrada em alguma materialidade que lhe sirva de veículo, a qual influencia tanto na acessibilidade à referida notação quanto nas possíveis interpretações dos leitores.

Ao teorizar sobre as mídias ou meios de comunicação tomando os estudos do

alemão Harry Pross como base, o pesquisador brasileiro Norval Baitello Júnior²⁴ (2010) explica que elas são de três tipos ou modalidades: a primária que foi a primeira a surgir historicamente e requer a presença física síncrona de interlocutores que se utilizam de seus corpos, vozes, gestos e prolongamentos imediatos (por exemplo, adornos corporais e peças de vestuário) para se fazerem entender; a secundária, na qual um indivíduo produz sinais na forma de imagens ou textos sobre superfícies fixas (por exemplo, uma parede) ou móveis, tais como, correspondências, livros e periódicos impressos, que são encontradas ou vão ao encontro de interlocutores para que a comunicação se complete à distância no tempo e no espaço; e a terciária que requer que ambos emissor e interlocutores possuam aparelhos eletroeletrônicos de mídia para que a comunicação se estabeleça de modo síncrono ou assíncrono em massa ou aos pares. O teórico enfatiza que o surgimento de um tipo de mídia não faz com que as demais desapareçam, na verdade, elas passam a coexistir, e podem se influenciar mutuamente, somando-se e até dando origem a modalidades híbridas, como, por exemplo, os periódicos e livros digitais.

Baitello Júnior (2010, p. 83) acrescenta ainda que

cada coisa ou pessoa gera em torno de si um ambiente saturado de possibilidades de comunicação, podendo ser vista em qualquer dos papéis ou funções [enunciador, interlocutor e informação] simultaneamente e de modo não excludente (...) Um ambiente comunicacional não é apenas o pano de fundo para uma troca de informações, mas uma atmosfera gerada pela disponibilidade dos seres (pessoas ou coisas), por sua intencionalidade de estabelecer vínculos (Baitello Júnior, 2010, p. 83).

Nesse sentido, além de consistirem em exemplares de mídia secundária, livros de literatura são objetos geradores de ambientes comunicacionais nos quais se relacionam os interlocutores que por eles transitam. Esse ambiente é composto da própria forma física do livro (materiais que o constituem, formato, tamanho, tipo de encadernação, capa, cores, tipografia etc.) e principalmente de seu conteúdo textual (acompanhado ou não de imagens). Acerca das relações que se estabelecem por meio do conteúdo, cabe ressaltar que

²⁴ Dando continuidade à prática de explicitar a origem de quem fala adotada desde a seção introdutória, neste a primeira menção a uma pesquisa traz o nome e sobrenome de quem a realizou. Aqui fica evidente que os estudos sobre autoria feminina são majoritariamente conduzidos por mulheres pesquisando. Além disso, na presente seção optamos por marcar a origem somente de pesquisadores(as) do estado do Pará pela observação empírica de que é de sua autoria a maioria das pesquisas realizadas sobre a educação local e as artes aqui produzidas.

duas dificuldades se impõe, entretanto, para o mundo alfabetizado. A primeira delas, o transporte dos materiais que carregam escritas (ou o autotransporte até os suportes que conservam escritas); a segunda delas, incomparativamente mais cara e trabalhosa, a fabricação de leitores. Ora, a escrita e a leitura são artes iniciáticas, apenas aparentemente simples. Aprender a ler requer tempo de vida e tempo de ócio (Baitello Júnior, 2010, p. 109).

Por isso, prossegue o teórico, as habilidades de compreensão e produção da escrita permaneceram historicamente restritas a grupos sociais privilegiados até a época em que estas passaram a ser imprescindíveis ao mundo do trabalho nas sociedades modernas. No entanto, ainda que essa nova realidade tenha demandado um maior número de indivíduos alfabetizados, os sistemas de ensino foram tradicionalmente elaborados de maneira a promover a manutenção das desigualdades.

Isso vai ao encontro do que discutimos na seção 2 a partir de Bourdieu (1996) acerca do conservadorismo do sistema escolar. A escolarização de alunos provenientes de grupos com menor capital global tende a ser organizada de modo a limitar seu acesso aos conhecimentos essenciais para exercer funções laborais. Enquanto isso, aqueles oriundos de grupos com maior capital global tendem a dispor de condições de vida mais favoráveis para investir maior tempo em estudos com vistas ao desenvolvimento do pensamento crítico e ao exercício de atividades intelectuais e artísticas. Embora tal quadro não impeça a emergência de escritoras de textos literários no primeiro grupo, implica em dificuldades extras para sua formação, seu acesso a meios de publicação e para a circulação de seus trabalhos.

Tendo em vista essas observações conjugadas aos estudos decoloniais e de gênero abordados na segunda seção, apresentamos a seguir um breve histórico do sistema educacional brasileiro do período colonial e do lugar nele reservado para mulheres brancas e racializadas, o que nos fornece pistas do porquê do número tão reduzido de escritoras no período. Paralelamente, damos início a nossa proposta de traçar um panorama diacrônico do lugar ocupado por brasileiras produtoras de literatura, priorizando um olhar mais atento às escritoras racializadas e especificamente às mulheres de letras da Amazônia paraense que têm tradicionalmente permanecido à margem da historiografia literária. Dada nossa dificuldade em encontrar trabalhos publicados sobre escritoras do recorte regional anteriores ao século XX, consultamos também documentos e estudos em áreas afins em busca de pistas e possíveis explicações para tal ausência de registros. Por fim, expomos os resultados do levantamento inédito que realizamos a partir do acervo pessoal da pesquisadora detalhado na seção Percurso Metodológico, no qual 136 escritoras em atividade no século XXI no estado do Pará foram

catalogadas, dentre as quais Roberta Tavares. Sobre o último ponto reiteramos que, conforme discutido na seção 2 a partir de Bourdieu (1996), o espaço literário faz parte do campo da produção cultural. Este inclui além das escritoras outros agentes sociais responsáveis pela materialidade do objeto livro, tais como, revisores, ilustradores, designers e editores, bem como, agentes que se encarregam de sua divulgação e circulação, tais como livreiros e críticos. Assim, ainda que nosso foco sejam as escritoras e suas obras, alguns dos referidos demais agentes também são pontuados.

4.1 Leitoras e escritoras do Brasil até o século XIX

Como discutido na segunda seção, a colonização foi uma empreitada de países da Europa Ocidental que invadiram grandes áreas do continente americano, organizando e sustentando sua dominação por séculos sobre uma matriz de poder formada por vários sistemas de controle (Quijano, 2005). Esta materializava-se em uma organização social hierárquica com base em diferenças, sendo as duas principais a de gênero e racial global que se desdobram em nós histórico-estruturais que se imbricavam e afetavam todos os aspectos das vidas dos sujeitos das sociedades americanas (Mignolo, 2017). O resultado foi a naturalização da subalternização das mulheres brancas aos homens brancos e dos homens racializados às pessoas brancas, ficando as mulheres racializadas submetidas a múltiplas formas de opressão por serem do gênero feminino e não serem brancas, restando-lhes um lugar social fraturado (Lugones, 2014). Esse sistema explica o porquê pouco se sabe acerca da literatura escrita por mulheres no Brasil anterior ao século XIX, sobretudo a produzida por sujeitas pobres e/ou racializadas. A seguir, examinamos algumas formas como esse sistema afetou tais sujeitas no campo da produção cultural com ênfase no subcampo literário.

Até o final do século XIX cerca de 70% da população do país era analfabeta, como explicam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1998). Segundo as estudiosas, durante a maior parte do período colonial, somente os filhos de famílias ricas tinham acesso à educação formal em seminários e escolas dirigidas pela igreja católica. Por sua vez, as possibilidades reservadas às filhas dessas famílias eram a aprendizagem domiciliar das primeiras letras e uma temporada em conventos para aprender um pouco mais.

O primeiro passo na universalização da educação no país foi a lei de 15 de outubro de 1827 que instituiu a instalação de escolas para meninos brancos em todas as cidades e vilas, e

admitiu a educação de meninas²⁵ em escolas separadas e com currículo diferenciado²⁶ em localidades mais populosas (Brasil, 1827). Porém, devido à falta de investimentos, de profissionais qualificados e de um plano de expansão, o sistema escolar brasileiro do século XIX permaneceu precário. Ainda segundo Lajolo e Zilberman (1998), em se tratando das mulheres, o acesso à escola era particularmente limitado, pois muitas famílias, com o objetivo de resguardar suas honras, preferiam mantê-las analfabetas ou com pouca instrução para evitar que elas tivessem acesso a leituras que pudessem induzir ao desvio do papel ideal de filhas-esposas-mães virtuosas e para reduzir suas possibilidades de comunicação com outros homens que não aqueles aprovados por seus pais, quando solteiras, ou que não fossem seus maridos.

Ressaltamos que se o acesso de mulheres brasileiras brancas à educação era restrito, o das racializadas era exíguo. O inciso 2º do artigo 3º da lei número 1 de 1837, que dispunha sobre a instrução primária no município da corte, proibia expressamente a frequência às escolas de “escravos, e os pretos Africanos, ainda que sejam (*sic*) livres ou libertos” (Rio de Janeiro, 1837). O inciso 3º do artigo 69 do decreto de 1854, que regulou a reforma do ensino primário e secundário no município da corte, reafirmou a interdição da educação aos escravizados estabelecendo que “não serão admitidos à matrícula, nem poderão frequentar as escolas” (Brasil, 1854). Em ambos os textos observamos que não há especificação racial nos artigos e incisos que tratam da educação de meninas, ao passo que todos os substantivos e adjetivos que se referem a pessoas negras estão marcados no masculino. Essa ausência de menção específica a meninas e mulheres negras evidencia o seu não-lugar de que fala Lugones (2014).

As regras em vigência na corte tendiam a ser reproduzidas nas províncias inclusive em suas lacunas, o que não foi diferente na do Grão-Pará. Os artigos 17, 32 e 42 do Regulamento de Instrução Pública Primária desta província de 20 de abril de 1871 reiteram a separação por gênero em escolas, a diferenciação dos currículos e a proibição da matrícula de estudantes escravizados em escolas públicas e privadas de seu território (Pará, 1871). No entanto, ao pesquisar a educação no estado do Pará no século XIX, as paraenses Ana Maria Lobato (2015) e Iza Duarte Madeira *et al* (2021) discutem como agentes da sociedade civil que incluíam colégios particulares e associações filantrópicas de diferentes orientações religiosas e/ou

²⁵ Como mencionado na segunda seção a partir de Wollstonecraft (2018), a defesa do acesso à escolarização de mulheres brancas inspirada nas ideias iluministas do século XVIII baseava-se na ideia de que se fossem letradas e tivessem conhecimentos básicos de matemática melhor serviriam à pátria auxiliando seus maridos na economia doméstica e seriam aptas a introduzir seus filhos na cultura letrada.

²⁶ O currículo nas escolas para meninas limitava o estudo da matemática às quatro operações básicas e incluía atividades consideradas úteis para economia doméstica, reafirmado pela lei de 1839. Mais tarde, o decreto nº 1.331-A, de 17 de Fevereiro de 1854, que dispunha sobre a reforma escolar, unificou os conteúdos das disciplinas em ambos os currículos, mas manteve a separação por gênero nas instituições e manteve em seu artigo de número 50 o ensino para as meninas de “bordado e trabalhos de agulha mais necessários” (Brasil, 1854).

políticas assumiram a tarefa de ofertar a educação básica a meninas brancas pobres e a brasileiros racializados²⁷, sobretudo negros livres e escravizados crianças e adultos²⁸. Ainda que com agendas diversas, tais agentes influenciados por ideias iluministas defendiam a instrução formal com o objetivo de preparar esposas-mães para a pátria e mão de obra apta a servir a um projeto de sociedade capitalista em modernização. Os supracitados pesquisadores informam que também havia a instrução para fins específicos ministrada a indivíduos ou pequenos grupos de escravizados que trabalhavam em atividades comerciais e para mulheres negras que cuidavam de crianças brancas abastadas. É de se supor que ao menos alguns desses indivíduos tenham eventualmente agido como multiplicadores, ou seja, instruído outros de sua comunidade que de outro modo não teriam acesso à alfabetização em língua portuguesa²⁹.

Esse histórico demonstra o impacto de ações exercidas por agentes sociais disputando espaços e tensionando o campo epistêmico brasileiro do período. Também oferece explicações para o aumento do número de mulheres brancas letradas a partir do século XIX, bem como, para a existência de homens e mulheres racializados letrados fora de instituições oficiais. A admissão do segundo grupo no sistema escolar oficial só ocorreu de forma tácita (posto que nenhuma menção havia a respeito de proibição) a partir da lei de 1879 – que dispôs sobre a reforma do ensino primário e secundário no município da Côrte e do superior em todo o Império – promulgada cerca de 8 anos após a Lei do Ventre Livre (Brasil, 1979).

Já no campo da produção literária, mesmo diante de tantas restrições, ao menos quatro brasileiras conseguiram a façanha de produzir literatura ainda no século XVIII (Centro Cultural Câmara dos Deputados, 2018), foram elas: Rita Joana de Sousa (Pernambuco), Teresa Margarida da Silva Horta (São Paulo), Ângela do Amaral Rangel (Rio de Janeiro) e Bárbara Heliadora (Minas Gerais). Pouco se sabe acerca das duas primeiras visto que nem os manuscritos de Rita permaneceram e as informações que se tem chegaram por meio do registro de um escritor contemporâneo seu e, por sua vez, Teresa se mudou ainda criança com a família para Portugal onde publicou um romance. Portanto, Ângela e Bárbara podem ser consideradas as primeiras mulheres reconhecidas como escritoras do e no Brasil. O silêncio sobre sua

²⁷ Lobato (2015) menciona um asilo fundado por Frei Caetano ao final do século XVIII que abrigava e instruía meninas indígenas e um instituto de ensino profissional fundado por D. Macedo na segunda metade do século XIX para meninos indígenas e desvalidos.

²⁸ Madeira *et al* (2021) mencionam documentos de 1872 de autoria do presidente provincial Abel Graça que relatam o funcionamento de escolas noturnas cujas turmas admitiam a presença de homens negros escravizados e de uma escola exclusiva para esse público. Os pesquisadores também citam a criação em 1855 da Companhia de Aprendizes Marinheiros que admitia meninos de idades entre 10 e 17 anos sem restrição racial.

²⁹ Ainda que seja senso comum que a maioria dos africanos escravizados trazidos ao Brasil viesse de sociedades ágrafas, houve levas daqueles que integravam culturas letradas em suas respectivas nações de origem, tais como os malês ou muçulmanos que faziam uso do árabe como segunda língua e o povo ashanti da África Ocidental que utilizava um tipo de ideogramas nomeados de adinkras como sistema de escrita.

identidade racial é um indicativo de que provavelmente tenham sido brancas, pois, como discutimos anteriormente, a branquitude no Brasil é um padrão normativo, por isso, não requer marcação (Cardoso, 2010 e Carneiro, 2023).

Acerca do número tão reduzido de mulheres escritoras conhecidas, dois outros fatores devem ser considerados além das questões relacionadas à alfabetização: a proibição de atividades de imprensa no Brasil até 1808 e os estigmas envolvendo a autoria feminina na época. A literatura esclarece que nos primeiros três séculos da colônia a publicação de impressos só era permitida se feita na Europa, o que tornava periódicos e livros em produtos raros devido a seu custo, e mesmo a produção artesanal era cara e bem limitada posto que era clandestina e sujeita a sanções legais. Ademais, como discutido anteriormente, havia uma delimitação muito clara de papéis de gênero que previa o espaço público para os homens e o privado para as mulheres. Neste contexto, a atividade de escrever e publicar consistia em transgressão da norma e depunha contra a honra tanto da escritora quanto de seus familiares. Lúcia Zolin (2005) aponta que até meados do século XIX muitas escritoras europeias publicaram em periódicos e livros individuais sob pseudônimos masculinos ou identificadas apenas como “uma senhora” ou, ainda, mantendo-se sob anonimato e defende que o mesmo pode ter ocorrido no Brasil.

Seja resguardando suas identidades, seja sendo invisibilizadas, o fato é que houve intensa produção de autoria feminina no Brasil ainda no século XIX, como revelam pesquisas em historiografia literária iniciadas na década de 1980, como informa Constância Duarte (2018, p. 7). Exemplo disso é o número de 161 escritoras de diferentes regiões do país identificadas e distribuídas nos três volumes de *Escritoras Brasileiras do Século XIX* publicados pela Editora Mulheres entre os anos de 1999 e 2009.

Ainda sobre este período, Nádia Battella Gotlib (1998) aponta que, mesmo que na época a circulação de suas obras pouco tenha ultrapassado a circunscrição de suas respectivas regiões de origem, mulheres como Nísia Floresta (Rio Grande do Norte), Maria Firmina dos Reis (Maranhão) e Júlia Lopes de Almeida (Rio de Janeiro) conseguiram se destacar e passar seus nomes à posteridade. Destas, deve-se registrar que a última integrou o grupo que idealizou a criação da Academia Brasileira de Letras, mas foi substituída por seu marido na lista de membros laureados, pois sua formação original era composta exclusivamente de homens para replicar o modelo da academia francesa.

Esse cenário nacional torna ainda mais surpreendente o fato de Maria Firmina dos Reis (2004) ter sido uma mulher negra. Segundo Duarte (2004), a ludovicense que viveu de 1825 a 1917 também foi folclorista, compositora e educadora, tendo sido professora concursada para

o ensino primário da cidade de Guimarães (MA) e fundadora de uma escola de educação mista e gratuita após se aposentar. O texto do catálogo da exposição “As Mensageiras” informa que Maria Firmina foi filha natural de uma mulher negra alforriada com um homem branco que não teria chegado a conhecer, foi criada pela família materna, “composta de músicos”, na qual “adquiriu referências culturais e o domínio da norma culta”, mas “não há registros que indiquem sua inclusão na educação formal” (Centro Cultural Câmara dos Deputados, 2018, p. 15). Seu acesso ao letramento teria sido facilitado por seu parentesco com o escritor e gramático Sotero dos Reis segundo acrescenta Duarte (2004). Como escritora, ela publicou numerosos poemas e dois romances, “Úrsula” em 1859 e “Gupeva” em 1861, dos quais se destaca o primeiro, considerado o primeiro romance de autoria feminina publicado no período romântico brasileiro, o primeiro romance da literatura afro-brasileira e um dos primeiros livros literários nacionais de cunho abolicionista. Em “Úrsula”, o enredo principal gira em torno de personagens brancos em uma história romântica convencional que conta o amor de uma jovem inocente e um jovem idealista impedidos de ficar juntos por um antagonista que se compraz em cometer maldades. O diferencial deste romance é que, embora as personagens negras sejam secundárias, elas não são estereotipadas negativamente como comumente ocorre na literatura hegemônica (Santiago, 2012), desempenham papéis muito importantes no enredo e têm falas inclusive sobre a saudade que sentem de seu tempo de liberdade na África. Além disso, a ideia da escravidão como algo ruim permeia a obra do início ao fim. Apesar de seu pioneirismo, Maria Firmina e seu romance passaram praticamente despercebidos no cenário nacional até 1975, quando a obra passou a atrair a atenção de pesquisadores e foi republicada como parte de um esforço de revitalização da memória de escritores do século XIX.

Contemporânea sua que viveu entre os anos de 1876 e 1901, Auta de Souza foi uma escritora potiguar que fez um percurso bem distinto. Nascida em uma próspera e influente família local, tinha três irmãos homens e era a única filha. Tendo perdido os pais muito cedo para a mesma doença que a levaria a óbito prematuramente aos 25 anos, a tuberculose, teve sua educação entregue aos cuidados da avó e, também, a um internato católico para moças. Segundo Genilson Farias (2013), Auta publicou diversos poemas em periódicos a partir de 1894 e um único livro de poemas, intitulado “O Horto” em 1900. O pesquisador discute que, se por um lado seus trabalhos, carregados de imagens religiosas católicas e que transitam entre o romantismo e o simbolismo, foram muito bem recebidos pelo público e pela crítica de sua época, por outro, sua inclusão no corpus da literatura de autoria afro-brasileira divide opiniões por nunca abordar a escravidão nem a negritude. Farias (2013) argumenta que

Sem sombra de dúvidas o silenciamento da própria cor nos seus escritos e a imagem produzida sobre si foi um dos motivos mais preponderantes da obra de Auta ter alcançado tamanha aceitação na imprensa brasileira da época que ainda fechava portas para as mulheres e para os descendentes negros (Farias, 2013, s.n.).

Ainda que seus poemas não evidenciem uma marcação racial, não se pode deixar de registrar que “Auta traz no Horto uma epígrafe de Castro Alves³⁰, principal poeta abolicionista, e do qual também recitava poemas nos saraus que participava” (Farias, 2013, s.n.). Além de uma provável identificação com a situação do poeta que morrera de tuberculose 13 anos antes da publicação de “O Horto”, ressaltamos que o livro “Espumas Flutuantes” de onde Auta extraiu sua epígrafe apresenta como principais temáticas o amor e questões sociais ainda que não o racismo. Assim, supomos que a escritora pode ter tido um interesse em temas sociais maior do que sua obra deixa transparecer na superfície, o qual poderia ter ou não se tornado mais evidente se ela tivesse tido mais tempo de vida para produzir outras obras.

Aproximando Maria Firmina dos Reis e Auta de Souza, observamos, como discutido na segunda seção, que estas (e provavelmente também outras) mulheres racializadas do século XIX encontraram na literatura um espaço onde puderam escapar ao lugar social da servidão para elas delimitado pela sociedade branca (Gonzalez, 2018). Sendo a competência de leitura algo tão difícil de alcançar naquele contexto, o fato de mulheres negras escreverem e publicarem foi especialmente subversivo por inscrevê-las no espaço da intelectualidade. No entanto, chama a atenção que a raça enquanto marcador social seja um aspecto reconhecido na biografia de Maria Firmina e que atravessa explicitamente suas produções, enquanto é tradicionalmente silenciado na de Auta e seus poemas. Isso demonstra como diferentes agentes de um espaço literário se relacionam diferentemente com as contingências de seu campo de possíveis (Bourdieu, 1996). Além disso, fatores como serem provenientes de grupos sociais distintos em termos de posse de capital global, bem como, os níveis de influência de instituições conservadoras como a família, o sistema de educação formal e a igreja permitem um vislumbre da complexidade e instabilidade das identidades das sujeitas de sociedades colonizadas.

Até aquele ponto da história não se tem registro de escritoras da/na Amazônia paraense de qualquer identidade racial em coletâneas, tampouco em livros individuais. Isso se deve a múltiplos fatores mencionados anteriormente, tais como: a baixa taxa de alfabetização entre a população, as restrições impostas pelos papéis de gênero e as dificuldades e custos para publicar e fazer circular as obras. Ademais, como discutimos na segunda seção, a pouca integração

³⁰ “Os tumulos dos teus dão-te regaços! / Ama-te a sombra do salgueiro afflicto... / Vae, pois, meu livro! e como o corvo agreste / Traz-me, no bico, um ramo de cypreste!” (sic). Excerto do poema “Dedicatória” do livro “Espumas Flutuantes” de Castro Alves publicado em 1870.

econômica da região com o restante do Brasil devido às vastas distâncias geográficas, áreas de difícil acesso, sistema de transportes precário e, principalmente, o baixo interesse comercial que despertou pela maior parte de seus primeiros quatro séculos de história são fatores que a posicionaram em situação de colonialidade interna (Quijano, 2005; Gonzalez Casanova, 2007; Costa, 2011) em relação à demais regiões do país, sobretudo a Sudeste onde se localizava o centro de poder econômico e administrativo.

No entanto, localizamos dois estudos cujos resultados e lacunas suscitam questões. O primeiro foi a tese defendida pela paraense Dione Colares de Souza em 2020 que realizou uma pesquisa histórico-documental em busca de mulheres compondo canções, gênero híbrido que combina música e texto, que podem ser de estilo lírico-erudito ou leve (manifestações da cultura popular, tais como valsas, marchinhas de carnaval e sambas-canções) no período da *Belle Époque* paraense (1870-1912) até a primeira metade do século XX. Colares partiu do pressuposto de que possuir um piano, saber tocá-lo e cantar peças de música erudita (de origem europeia) se haviam tornado práticas importantes entre mulheres das classes média e alta paraenses do período por simbolizar a posse de capital cultural de suas famílias, logo, haveria a possibilidade de encontrar compositoras entre elas. A pesquisadora examinou principalmente o Acervo Vicente Salles (armazenado na biblioteca do Museu da UFPA) formado por livros, programas de espetáculos apresentados no Theatro da Paz em Belém, partituras, folhetos, periódicos e alguns outros materiais. Como resultado, verificou que apesar do alto status conferido pela boa execução ao instrumento e de ser tolerada a prática da docência por mulheres, o ato de compor relacionava-se à profissionalização da atividade e a apresentações públicas para além de salões particulares, o que não era bem visto para “moças de família” e, portanto, desencorajado. Mesmo assim, identificou um total de 59 canções (sendo 18 de temática sacra, 26 lírico-amorosas e 14 festivas e regionais) em cujas partituras as músicas e as letras são de autoria feminina, assinadas por 16 compositoras nascidas até 1920. Destas, há registros de que ao menos Júlia Cordeiro chegou a apresentar suas obras publicamente ainda na década de 1880, porém, “destruiu seus manuscritos de música profana ao entrar para a vida religiosa” (Colares de Souza, 2020, p. 72). O peso das expectativas sociais quanto aos papéis de gênero no tocante às atividades previstas para as mulheres do recorte, onde deveriam ou não as exercer, e em que medida contrariar tais expectativas consistia em resistências contra um sistema patriarcal opressor são aspectos detidamente discutidos pela pesquisadora. Embora a identidade racial não tenha feito parte do escopo de seu trabalho, ela afirma que, no geral, as compositoras identificadas eram burguesas e brancas. Fica-nos o questionamento de quantas canções podem ter sido compostas por mulheres racializadas, sobretudo para acompanhamento

de instrumentos mais financeiramente acessíveis, como o violão, fadadas ao irremediável esquecimento pela ausência de registros em partituras, programas ou outros documentos.

O outro estudo que ressaltamos é o da paraense Ana Maria Maciel Corrêa (2021) que examinou jornais em circulação na cidade de Belém publicados entre os anos de 1850 e 1900 em busca de poemas e folhetins de autoria feminina, o que resultou em ocorrências de textos de escritoras estrangeiras somente. Porém, Corrêa (2021) também localizou 5 textos não assinados. Ainda que não haja qualquer prova de que ao menos um deles tenha sido escrito por uma mulher, tal incógnita revela a existência de sujeitos escreventes que precisaram ou preferiram manter o anonimato por algum motivo, o qual pode ter sido seu gênero e/ou sua raça.

É possível que tais lacunas venham a ser preenchidas no futuro da mesma forma que pesquisas recentes têm recuperado obras e dados sobre escritoras do recorte da primeira metade do século XX, como expomos na próxima sessão.

4.2 Mulheres brasileiras de letras do século XX

O século XX no Brasil foi um período no qual começaram a alcançar visibilidade os movimentos de resistência que existiam e vinham se organizando há algum tempo contra opressões do sistema colonial. Dentre eles, destacamos grupos feministas e negros que causaram instabilidades na estrutura social e foram responsáveis por tensões no espaço mais amplo por suas práticas de militância política e trabalhos acadêmicos mesmo não compondo uma unidade e frequentemente entrando em conflito entre si. O reflexo disso no campo da produção literária foi o aumento no volume de publicações de obras escritas por mulheres de variados extratos sociais e identidades raciais. Nesse universo tão heterogêneo, por motivos diversos algumas escritoras preferiram trilhar seu caminho de modo mais individual e sequer aceitaram a classificação de militantes, ao passo em que outras reivindicaram a participação nos referidos grupos e parte delas integraram coletivos. O que todas elas tiveram em comum foi a busca por espaço para suas obras e o fato de que estas estimularam debates por falarem sobre outras realidades e partirem de pontos de vista distintos daqueles da literatura hegemônica produzida majoritariamente por homens brancos sudestinos das classes média e alta.

No cenário nacional mais amplo, o levantamento realizado por Nelly Novaes Coelho (1991) relata que na primeira metade do século XX sobressaem os nomes de Raquel de Queiroz (Ceará) e Cecília Meireles (Rio de Janeiro). A estudiosa prossegue destacando que o número de mulheres publicando permaneceu muito inferior ao de homens até meados da década de 1960. Então, mudanças econômicas e culturais, como o desenvolvimento de métodos

contraceptivos e a maior presença feminina no mercado de trabalho, impulsionaram um sensível aumento no grupo de escritoras. Deste período, a estudiosa destaca nomes como: Clarice Lispector (Rio de Janeiro), Hilda Hilst (São Paulo), Adélia Prado (Minas Gerais), Lygia Fagundes Telles (São Paulo) e Nélida Piñon (Rio de Janeiro).

O levantamento também abrange a segunda metade do século XX e nele Coelho (1991) conclui que as escritoras do período já ombreavam com os homens tanto em volume de títulos quanto na variedade de estilos e temas. Porém, como reflexo de a mulher continuar a ser considerada o Outro do homem (Beauvoir, 2016), como discutido na segunda seção, suas produções continuavam a ser tratadas como “o outro” da literatura de autoria masculina, não por acaso denominada simplesmente de literatura. Na prática, tal distinção se materializava de várias formas desfavoráveis às escritoras, tais como: na dificuldade em ter seus originais ao menos avaliados por editoras (geralmente dirigidas por homens brancos) devido ao pré-julgamento de que seriam textos de qualidade inferior devido ao gênero e/ou à identidade racial de quem os escreveu; na menor quantidade de obras tomadas como objeto de estudo pela recepção crítica dado que no ambiente acadêmico predominavam homens brancos fazendo pesquisas e sendo estudados; no espaço demarcado e reduzido para obras de escritoras em livrarias e feiras literárias; e no número inferior de mulheres integrando coletivos mistos (o que posteriormente viria a influenciar na formação de coletivos separados por gênero).

Quanto à demarcação da literatura por gênero, Coelho (1991) e Rita Terezinha Schmidt (1996) a problematizam por ela carregar a ideia colonial da literatura como um território masculino no qual a admissão de obras escritas por mulheres seria uma concessão especial àquelas produções aceitas por adotarem gêneros, recursos estilísticos ou temas ditos masculinos. Ainda assim, as autoras utilizam o termo pois a circunscrição do espaço para escritoras no campo literário requer ser referida para que possa ser questionada visando seu rompimento ou, ao menos, seu enfraquecimento, mesmo motivo pelo qual o adotamos.

Cabe destacar que as supracitadas escritoras do levantamento de Coelho (1991) são todas integrantes da branquitude e reiterar que suas carreiras públicas foram viabilizadas por conquistas sociais que incluem: a ampliação da escolaridade das mulheres, a garantia legal da liberdade para exercer trabalhos remunerados e o desenvolvimento de métodos mais eficazes de controle de natalidade. Porém, não se deve perder de vista que também foi necessária sua liberação parcial ou integral do trabalho do cuidado com o lar e os vulneráveis. As tarefas do cuidado que continuaram a existir foram transferidas para outras pessoas, delegadas majoritariamente a mulheres mais pobres e/ou racializadas e sub-remuneradas, como discutimos na segunda seção a partir de Vergès (2020).

Assim, tratadas como “o outro do Outro” (Ribeiro, 2019), mulheres racializadas que se dispuseram a produzir textos literários encontraram obstáculos ainda maiores para escrever e publicar do que as brancas, mas também existiram e produziram. De fato, seja buscando o reconhecimento da crítica especializada, seja desdenhando sua existência em um movimento de giro decolonial (Maldonado-Torres, 2019), a literatura enquanto espaço saturado de relações interseccionais de poder tem sido um dos campos onde lutam mulheres atravessadas por múltiplas formas de subalternidade para escapar a esta condição.

Exemplo disso é a mineira Carolina Maria de Jesus que embora não conste no levantamento supracitado também viveu e produziu naquela época. Nascida em 1914 e falecida em 1977, a escritora viu-se rapidamente alçada à fama com a publicação de seu romance memorialista “Quarto de Despejo: diário de uma favelada” em 1960, tendo vendido mais de cem mil exemplares e sido traduzido para 13 línguas. O livro autobiográfico, organizado na forma de diário, acompanha cerca de cinco anos da vida da autora durante o período em que viveu na favela do Canindé na cidade de São Paulo. Dada sua pouca escolaridade, a autoria deste livro foi frequentemente questionada pela crítica que preferiu, por diversas vezes, atribuir ao editor a construção textual que varia entre a expressão do sofrimento em uma linguagem simples e crua, a apreciação lírica da beleza do nascer do sol e, ainda, comentários politizados acerca de desigualdades sociais. Além desse, Carolina publicou mais seis livros, sendo três deles póstumos. Assim como ocorreu com Maria Firmina dos Reis, Carolina também passou por um período de esquecimento e revitalização recente do interesse por sua obra.

Por sua vez, as escritoras paraenses tampouco constam no levantamento de Coelho (1991). Essa contínua invisibilidade da literatura local para o restante do país ainda é reflexo do percurso histórico da região mencionado na subseção anterior. Dentre muitas consequências, a situação de subordinação da região manteve elevados os custos de produção de impressos, dificultando a publicação literária local a adentrar o mercado nacional, uma vez que as publicações independentes em pequenas tiragens³¹ e edições artesanais³² sejam desde então a solução costumeira (Silva Neto; Vidal, 2020). Além do baixo número de exemplares, a

³¹ O termo se refere a produção de poucos exemplares de um título, sem definir exatamente quantos, como explicamos em trabalho anterior (Silva Neto e Vidal, 2020), porém, observamos em nossa experiência pessoal que tal número pode variar entre 20 e 500 cópias de um livro dependendo da editora. A produção de 1 a 20 exemplares somente é geralmente denominada de publicação sob demanda.

³² Outro termo impreciso, pois refere-se a edições produzidas de formas alternativas que não no formato industrial. Elas abrangem os fanzines (ou simplesmente zines) e outros tipos de livros de pequena, média ou longa extensão, os quais podem empregar materiais alternativos até mais caros do que ao usualmente utilizados no formato industrial. As técnicas utilizadas nos projetos gráficos e montagem dos exemplares também podem variar enormemente, incluindo, por exemplo, folhas com múltiplas dobraduras, com cada face funcionando como uma página ou folhas cortadas, dobradas e costuradas (ou grampeadas) de modo a simular o formato industrial.

distribuição também tendia a ser limitada à cidade em que o objeto-livro era publicado e suas adjacências porque o sistema de transportes disponível era demasiado precário e insuficiente para atravessar as vastas distâncias amazônicas. Somado a isso, a exiguidade de documentos registrando a existência de escritoras e de suas obras corrobora para a manutenção da invisibilidade de nomes femininos na história da literatura local até meados do século XX. Adicionalmente, observamos o sistemático apagamento de identidades racializadas daquelas cujos registros são encontrados.

Ainda assim, esforços de pesquisadoras(es) têm começado a alcançar resultados significativos. Exemplo disso é a pesquisa da paraense Paula Maíra Alves Cordeiro (2018) acerca da educadora e escritora Ester Nunes Bibas da cidade de Vigia que viveu entre 1888 e 1972. A estudiosa reporta ter localizados registros de publicações da escritora em periódicos a partir da década de 1930 e o livro de poesias “Rimas do Coração” de 1958.

Outra escritora paraense que vem sendo estudada e republicada é a marajoara Adalcinda Camarão (1914-2005). Segundo as paraenses Ariane Baldez Costa e Iris Lima Barbosa (2009), Adalcinda publicou poemas em periódicos, 14 livros individuais de poesia e alguns textos de não-ficção. Mudou-se para Belém para estudar e passou a frequentar círculos de artistas e intelectuais, tendo sido uma das integrantes da geração modernista da literatura amazônica que se concentrava na cidade juntamente com outras escritoras contemporâneas suas, enumeradas por Costa e Barbosa (2009): Miriam Moraes, Cléo Bernardo, Celeste Camarão Proença e Dulcinéia Paraense.

Acerca dessa última, nascida em Belém em 1918, Dulcinéia trabalhou como jornalista, publicou poemas em periódicos e antologias, e se apresentou como cantora lírica, pianista e compositora. Segundo os paraenses Gabriela Costa, Geovane Belo e Thaís Amorim (2021), seus poemas produzidos ao longo de 50 anos foram reunidos e organizados pela primeira vez pela pesquisadora Lília Chaves no livro “Dulcinéia Paraense – a flor da pele” em 2011, quando a escritora contava 93 anos.

Ainda no esforço de reverter este quadro de desconhecimento de nomes femininos nas letras locais, destacamos as pesquisas realizadas por integrantes do Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes (GEPEM) da UFPA. As paraenses Eunice Ferreira dos Santos e Lilian Ribeiro (2013) informam que o cânone paraense, por si só já restrito, é diminuto quando se trata de escritoras, sendo composto por apenas quatro literatas do século XX: Eneida de Moraes, Lindanor Celina, Olga Savary e Maria Lúcia Medeiros. Acerca destas, apresentamos em estudo anterior (Silva Neto; Vidal, 2020) algumas informações resumidas em um quadro que reproduzimos editado abaixo.

Quadro 3 – Literatas paraenses incorporadas ao cânone regional e suas respectivas produções

MINIBIOGRAFIA	PRINCIPAIS LIVROS
Eneida de Moraes (1904-1971) Jornalista nascida em Belém, seu livro de estreia foi de poesia, porém, a maior parte de sua produção pertence ao gênero crônica. Seus textos retratam momentos de sua vida em Belém e no Rio de Janeiro, bem como seu envolvimento com o cenário político da época, o que inclui vivências como presa política durante a Era Vargas.	Terra verde – versos amazônicos (1929) Cão da Madrugada (1954) Aruanda (1957) Banho de Cheiro (1962)
Lindanor Celina (1917-2003) Romancista e cronista nascida em Castanhal, mudou-se para Bragança ainda criança. Após romper o casamento, mudou-se com os três filhos para a França, onde viveu por 30 anos, tendo lecionado literatura brasileira na Universidade de Lile. Seus primeiros três livros apresentam claras referências à terra de sua infância.	A Menina que Veio de Itaiara (1963) Estrada do Tempo-foi (1971) Breve Sempre (1973) Afonso Contínuo, santo de altar (1986) A Viajante e seus Espantos (1988) Diário da Ilha: crônicas (1992) Eram Seis Assinalados (1994)
Maria Lúcia Medeiros (1942-2005) Contista e poeta nascida em Bragança. Na adolescência, mudou-se para Belém, onde estudou e se tornou professora e pesquisadora da Universidade Federal do Pará. Muitos de seus contos se inscrevem na tradição do realismo fantástico latino-americano enquanto outros tantos retratam situações do cotidiano da região.	Zeus ou a Menina e os Óculos (1988) Velas Para Quem? (1990) Quarto de Hora (1994) Horizonte Silencioso (2000)
Olga Savary (1933-2020) Nascida em Belém, esta poeta e contista que tem mais de vinte livros publicados, foi a primeira mulher brasileira a publicar um livro de poesia erótica (Magma). Tradutora e crítica literária, viveu por muitos anos no Rio de Janeiro.	Espelho Provisório (1970) Altaonda (1979) Magma (1982) Linha d'água (1987) Retratos (1989) O Olhar Dourado do Abismo (1997)

Fonte: Silva Neto; Vidal (2020)

Em comum, Ester Nunes Bibas, Adalcinda Camarão, Dulcinéa Paraense, Eneida de Moraes, Lindanor Celina, Maria Lúcia Medeiros e Olga Savary, todas foram mulheres brancas ou que tiveram suas origens racializadas apagadas da historiografia literária. Ainda que atravessadas por marcações de nacionalidade, região e gênero, não há registro de que qualquer delas tenha vivido problemas decorrentes de discriminação racial. Reiteramos, o dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) faz com que a não marcação identitária nem em suas obras nem em suas biografias seja um indicativo de sua provável branquitude. Além disso, as quatro integraram as classes socioeconômicas média ou alta e tiveram acesso ao sistema educacional formal, sendo detentoras de titulações nas áreas de Letras e Comunicação. Adicionalmente, o privilégio de classe lhes permitiu o deslocamento de suas cidades de origem para Belém ou para outros centros urbanos mais privilegiados no país ou no exterior, o que lhes reduziu as

dificuldades em publicar e/ou fazer circular suas obras.

Por mais indiscutível que seja o valor do legado por elas deixado, constatamos que, ao menos em termos numéricos, a literatura paraense de autoria feminina é bem mais ampla. Em pesquisa anterior (Vidal, 2012) relatamos que a Academia Paraense de Letras (APL) documentou cerca de 170 escritoras na região no século XX. Entretanto, a lista se limitava a apresentar os nomes das autoras e as datas de nascimento e falecimento de parte delas. Assim, ainda que reconheçamos a importância desse registro, seria necessário um outro que incluísse mais dados biográficos e bibliográficos para que pudéssemos compreender melhor quem foram, em quais gêneros e sobre quais temas produziram as escritoras da época.

Ao final do século XX, a cena paraense concentrada na capital experimentou um florescimento no período pós-ditadura militar, como evidencia o surgimento em 1983 do grupo Malta de Poetas Folhas e Ervas (ou simplesmente a Malta) formado por Antônio Juraci Siqueira, Benilton Cruz, Oona Agaia (Marcos Magalhães), Walber Pereira, Heliana Barriga e Roseli Sousa, também incluindo posteriormente Edvandro Pessoto e Márcio Galvão. Em entrevista em 2018 para o projeto de extensão Literartela concedida à pesquisadora responsável pela presente investigação, integrantes³³ relataram que o grupo iniciou com apresentações poético-perfomáticas anárquicas de textos dos jovens integrantes em espaços públicos, tais como praças, o Museu Emílio Goeldi e a Feira do Açaí. Depois, passou a apresentar-se de modo mais planejado, como no espetáculo realizado no teatro Waldemar Henrique em janeiro de 1991 e publicou seu primeiro livro em 1999, realizando uma performance no Cemitério da Soledad no dia do lançamento. O livro foi agraciado com o prêmio de melhor antologia do ano pela Academia Carioca de Letras e o reconhecimento alcançado rendeu-lhes convites para novas apresentações em diversos espaços, incluindo escolas. Nas décadas seguintes o grupo lançou ainda mais 2 coletâneas de poesia. Por meio de ações individuais de seus integrantes ou em grupo, a Malta influenciou a organização de grupos como o Movimento Cultural Extremo Norte (depois transformado em Instituto) e dialogou com grupos locais, como o Churume Literário. Ainda que os integrantes tenham seguido caminhos individuais e as atividades do grupo tenham se espaçado a partir de 2005, a Malta continua a reunir-se esporadicamente fazendo “aparições”, como explicou Roseli Sousa (Literartela, 2018a). Na mesma ocasião, quando perguntada sobre ter poucas mulheres no grupo, Roseli respondeu que a Malta “se estendia como [Movimento] Sociedade dos Poetas Vivos, que agora [desde 2015] retomou inclusive e aí você vai ver que existem várias mulheres” (Literartela, 2018a) e citou como exemplo a poeta Rita Melém de

³³ Nem todos do grupo puderam ser contactados na ocasião, ficando de fora da entrevista os integrantes Walber Pereira e Heliana Barriga.

quem falamos brevemente na próxima subseção.

Quanto ao Churume Literário, trata-se de outro movimento artístico anárquico de Belém, mas este ocorreu já no alvorecer do século XXI. Como informou o multiartista Cleyton Leon em entrevista à escritora e pesquisadora Leila Leite para o canal do Youtube da editora Gato Ed em 2022, o Churume era um movimento localizado do/no bairro periférico da Terra Firme e ligado ao movimento hip hop. Reunia cerca de 30 jovens de várias linguagens artísticas, principalmente a literatura, produzindo zines, pinturas, fotografias, performances e outras manifestações contra o conservadorismo das instituições e denunciando as desigualdades sociais na cidade de Belém. Na mesma ocasião, Leila Leite pontuou que o movimento se estendeu de 2001 a 2005 e chegou a contar com a participação dos poetas Antônio Juraci Siqueira, Heliana Barriga e Rui do Carmo. Além de Cleyton, outros ex-membros fundadores que continuam em atividade são os escritores: Clei Souza e os irmãos Leila Leite e André Leite. Recentemente, os zines produzidos nessa época pelos irmãos Leite foram republicados em formato digital pela editora Gato Ed (2022).

Assim, destacamos que o século XX é a época de quando datam os registros mais antigos de obras escritas por mulheres do estado do Pará que são reconhecidas como literatura. Também foi um período de efervescência artística que refletiu mudanças sociais tanto no campo nacional quanto no recorte local, sobretudo em sua segunda metade. Toda essa movimentação gerou reflexos que se prosseguem no começo do século atual, como discutimos na próxima subseção.

4.3 Literatura de mulheres brasileiras entre milênios: continuidades e tensões

Chegando à transição do século XX para o XXI, o volume de novos títulos e de novas escritoras de variados grupos sociais e identidades raciais avulta. Tal variedade trouxe continuidades e tensões ao campo da produção cultural e são identificáveis em obras literárias em termos de gêneros textuais e temas tratados. Assim como no período anterior, as mudanças não são dadas, mas resultantes da movimentação de grupos sociais minoritários (no sentido de subalternizados) reivindicando lugares que historicamente lhes foram negados. Além disso, inovações tecnológicas e sua popularização também impactaram as práticas de publicação, divulgação e circulação de livros.

Em seu livro “A Mulher Escrita”, Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão (2004) examinaram textos de dez escritoras ocidentais do século XX e observaram certas recorrências de origens históricas, a saber: 1) os gêneros principais são as narrativas epistolares (mimetizando trocas de cartas ou escrita de diários) e a poesia lírica; 2) os temas geralmente

relacionam-se ao amor romântico e ao erotismo idealizados e à vida em família como o objetivo maior da vida da mulher; e 3) a frequente utilização de elementos autobiográficos facilmente reconstituíveis na composição das narrativas. Ressaltamos que tais aspectos refletem papéis sociais, interesses e espaços restritos baseados na cultura eurocêntrica e destinados às mulheres brancas, que são comuns na literatura de autoria feminina ocidental anterior ao século XIX e perduram após esse período por fazerem parte de uma tradição que se formou.

Também na busca por compreender qual o perfil das pessoas que escrevem, como o fazem e sobre quais temas, em entrevista à Amanda Massuela para a “Revista Cult”, a pesquisadora brasileira Regina Dalcastagnè (2018a) expôs alguns dos resultados do estudo que conduziu junto a uma equipe que investigou obras literárias nacionais publicadas por três grandes editoras sudestinas entre 1965 e 2014. Sua principal conclusão foi que ao longo desse período dois aspectos permaneceram estáveis: o grupo hegemônico do campo manteve-se formado por homens brancos, majoritariamente de classe média e habitantes do eixo Rio-São Paulo, e estes escreveram principalmente textos que se enquadram na categoria de narrativa longa, ou seja, novelas e romances. Por sua vez, entre os grupos minoritários constam mulheres brancas, homens e mulheres racializados e/ou pessoas da comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e outras orientações sexuais e identidades de gênero (LGBT+), e entre os minoritários predominaram produções enquadradas em gêneros literários breves, a saber: o conto, a crônica e a poesia. O foco da pesquisa recaiu então especificamente sobre os romances publicados entre os anos de 2000 e 2014 e foi observado que os grupos se igualavam na tendência a construir personagens de modo autorreferente, isto é, que refletem vivências socioeconômicas, culturas, valores e interesses de seus autores. Porém, os grupos minoritários se diferenciaram por frequentemente abordar discriminações sociais e/ou raciais por eles vivenciadas, movimentos de resistência e resgate de ancestralidades, no que parece uma busca por autoafirmação identitária e contribui para a renovação da literatura nacional. No entanto, Dalcastagnè (2018a) ressalva que

A inclusão de outros nomes, de outras perspectivas, não implica a produção de um texto superior, autêntico. Eles podem inclusive repetir estereótipos. E me parece importante reforçar sempre que mulheres negras não deveriam ser obrigadas a escrever só sobre mulheres negras, da mesma forma que moradores do Nordeste não são obrigados a escrever sempre sobre essa região. A ideia é que as pessoas não falem só sobre a sua experiência, mas também tragam a sua perspectiva social sobre a experiência do outro (Dalcastagnè, 2018a, s.d.).

Salientamos que a mencionada busca por autoafirmação cria tensões que esgaçam a teia de forças de poder entrelaçadas no espaço saturado da literatura, abrindo fissuras que permitem

a emergência de discursos divergentes dos tradicionais ao abordar temas considerados indesejáveis do ponto de vista eurocêntrico, produzidos a partir de lugares de fala tradicionalmente silenciados (Ribeiro, 2019). Além disso, ao se apropriarem da tradição para transgredi-la criando gêneros literários híbridos ou novos que, por exemplo, não se enquadram em normas previstas em editais de concursos, membros dos grupos minoritários desafiam a dinâmica do campo que gira em torno da lógica do reconhecimento pelos agentes mais antigos que discutimos na segunda seção a partir de Bourdieu (1996) e Maldonado-Torres (2019). Como também discutido anteriormente, estes fatores associam-se em um potente movimento de giro decolonial (Maldonado-Torres, 2019).

No mesmo ano, Dalcastagnè (2018b) relata em um artigo que também esteve à frente de outra equipe investigando artigos publicados pela recepção crítica (composta por estudantes e professores universitários) nos últimos 15 anos em 10 periódicos de classificação Qualis A1 (nenhum das regiões Norte e Nordeste). O objetivo era problematizar o papel desempenhado pelas publicações na manutenção ou alteração do cânone. Dentre seus achados mais relevantes está a conclusão de que os gêneros literários de maior prestígio junto à recepção crítica, ou seja, os que mais têm sido estudados, correspondem à categoria de narrativa longa. Como consequência, a maioria dos estudos produzidos pelo referido grupo de leitores especializados é de obras do grupo hegemônico, o que contribui para que este mantenha sua posição. Do grupo minoritário, as obras mais frequentemente estudadas foram de autoria das escritoras: Clarice Lispector, Maria Carolina de Jesus e a contemporânea Conceição Evaristo.

Nascida em Belo Horizonte em 1946, a escritora e intelectual mineira negra Conceição Evaristo cresceu em uma favela em sua cidade natal, onde, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2017), trabalhou como empregada doméstica por muitos anos. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973, onde cursou graduação e pós-graduação na área de estudos literários pesquisando sobre literatura afro-brasileira e onde se engajou em grupos de movimentos sociais. Começou a publicar nos gêneros poesia e contos em periódicos na década de 1990 e seu primeiro romance, intitulado “Ponciá Vicêncio”, foi publicado em 2003. Este romance alinear narra a vida da personagem título poucos anos após a abolição da escravidão no Brasil. Os leitores acompanham Ponciá rememorar os primeiros anos do que deveria ser a liberdade ainda vivendo com a família na fazenda aonde foram (e continuavam sendo na prática) cativos. Posteriormente, a protagonista sai daquele meio para a cidade em busca de melhores oportunidades de vida, mas continua sendo vítima de todo tipo de alijamento social a que foram submetidos os negros brasileiros recém-libertos, situação agravada por sua condição de mulher em uma sociedade patriarcal (Evaristo, 2003). Na busca por afeto e pertencimento, Ponciá passa

a viver com um homem que conheceu na favela onde mora, mas acaba sendo vitimada também por violências praticadas por seu próprio companheiro.

As obras de Evaristo são permeadas por *escrevivências*, termo cunhado por ela mesma e que se refere à produção de textos ficcionais que, em contraponto aos textos memorialistas, “extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado” pois nasce de autoras que se apropriam de vivências comuns às pessoas de suas comunidades e as reconfiguram artisticamente, além de tratar-se especificamente de “uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre” (Evaristo, 2020, p. 38). A autora aponta que a sociedade branca hegemônica subalterniza os grupos minoritários inclusive em sua literatura por omiti-los como personagens em suas obras ou por escrevê-los como caricaturas. Nesse sentido, a *escrevivência* é uma prática insurgente na qual uma mulher reapropria-se por meio da escrita do direito a se expressar que foi historicamente negado a seu grupo. Nessa prática, o foco está na construção de personagens negras complexas, ou seja, com profundidade psicológica, não sendo totalmente boas nem más, ao contrário, humanizadas e verossímeis porque com contradições e jornadas de crescimento, as quais protagonizam narrativas que abordam violências do cotidiano, mas também resistências e afetos. A autora acrescenta que embora na escrita de mulheres negras emergjam aspectos em comum com as histórias de outras comunidades subalternizadas, como as indígenas, ela é específica, pois

Nossa *escrevivência* traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particular que conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada (Evaristo, 2020, p. 30-31).

Além disso, anteriormente, em entrevista à TV PUC-Rio (2017), Evaristo ressaltara que vinha observando um movimento de escritoras negras em construir personagens que escapassem aos estereótipos criados pela tradição branca, porém, como estas pessoas foram formadas nesta mesma tradição, por vezes, ocorria o paradoxo de reproduzi-la, o que não descredibilizava seus esforços. Isso vai ao encontro da advertência de Dalcastagnè (2018a) contra uma postura essencialista da literatura produzida pelos grupos minoritários como necessariamente superior à hegemônica. Por outro lado, Evaristo (TV PUC-Rio, 2017) defendeu que construir narrativas com protagonistas negras, sobretudo mulheres, e incluir nelas não somente a sexualidade, mas também o afeto seria praticar uma “escrita a partir de dentro” e conferia validade ética e estética a estas vivências e, por isso, incomodava o eurocentrismo

mesmo ao falar de alegria.

Observamos nas colocações de Evaristo a intencionalidade de escritoras negras da atualidade de criar personagens que escapem às expectativas sociais limitantes que recaem sobre as mulheres brasileiras negras de que fala Gonzalez (2018). Ressaltamos que as obras dessas autoras que são oprimidas em suas vivências pessoais pela interseção das forças de gênero, raça e classe (Collins, 2022) as refletem, mas vão além pois nascem de sujeitas escrevendo a partir de entrelugares (Bhabha, 1998) e não lugares (Lugones, 2014) para criar contranarrativas decoloniais.

Desse movimento também participa Ana Maria Gonçalves, outra escritora mineira negra que se destaca neste início do século XXI. Nascida em 1970 em Ibiá, “já adulta, muda-se para a cidade de São Paulo, onde trabalha durante 13 anos como redatora e revisora publicitária” (Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023). Mudou-se novamente, desta vez para a Bahia em 2002, mesmo ano em que publicou seu primeiro romance, intitulado “Ao lado e à margem do que sentes por mim”. Seu segundo romance, “Um Defeito de Cor”, que mescla uma extensa pesquisa histórica com personagens e elementos ficcionais, foi publicado em 2006 tornando-a uma escritora e intelectual nacionalmente conhecida. No prólogo de “Um Defeito de Cor”, a autora conta que tivera por base manuscritos encontrados em uma igreja na ilha de Itaparica na Bahia (Gonçalves, 2014). A narrativa acompanha cerca de oitenta anos da vida de Kehinde (rebatizada como Luísa Gama), desde sua captura na África quando tinha apenas oito anos de idade, sua vida no Brasil do século XIX como escravizada e, posteriormente, como mulher livre, seu retorno à terra natal trinta e sete anos mais tarde e o restante de sua vida lá como pessoa financeiramente próspera³⁴, e a incessante busca por Luiz, seu filho primogênito que fora vendido ainda criança. É notável o trabalho de construção e reconfiguração que a autora empreende ao recontar a história nacional da perspectiva de Kehinde. Ressaltamos também que, ainda que passe por uma série de violências, a protagonista está longe de limitar-se a uma vítima, trata-se de uma personagem complexa e capaz tanto de atitudes heroicas quanto de outras moralmente questionáveis.

Constatamos que ambos os livros “Ponciá Vicêncio”, de Conceição Evaristo (2003), e “Um Defeito de Cor”, de Ana Maria Gonçalves (2014), não apenas nasceram de escritoras

³⁴ A superação de situação de cativo da personagem se deve em grande parte a sua inteligência e a seu nível educacional. Poliglota ainda menina em sua terra natal, Kehinde aprendeu a ler e escrever nas línguas portuguesa e inglesa em casa de seus senhores e em árabe com os malês (ou muçulmanos). Ainda que se trate de ficção, o texto não apenas ilustra o plurilinguismo comum entre os africanos escravizados, mas também levanta a possibilidade do letramento em múltiplos idiomas de muitas pessoas negras africanas e brasileiras escravizadas nas línguas de senhores brancos estrangeiros que residiam em solo brasileiro, principalmente o inglês e o francês.

marcadas pela interseccionalidade de gênero e raça, como também discutem estas e outras opressões interseccionais a partir do ponto de vista destas subjetividades. Ademais, coadunam-se a certa tendência apontada por Ana Rita Santiago (2012, p. 163), que afirma,

É constante, na produção literária de autoria feminina negra, o desenho de vozes e personagens negras sedutoras, não pelos seus aspectos físicos, mas pela sua força, coragem e decisão pela conquista da emancipação feminina negra individual e coletiva. Aparecem, ainda, em seus textos, figuras femininas negras, ávidas pela afirmação de si, ou simplesmente pelo desejo de tornar-se, de estarem cientes de seus dramas, como: o racismo, a solidão e o sexismo, ou tão somente pelo sonho de permanecerem no mundo (e em seus mundos) como senhoras de si e de suas vontades.

Ambas as personagens Ponciá Vicêncio e Kehinde almejam e agem em busca de tal auto-assenhramento, porém, obtêm diferentes resultados. Além disso, elas servem de vetor para outro aspecto discutido por Santiago (2012) e que vai ao encontro da escrevivência proposta por Evaristo (2020): operar uma reversão na qual a história é revisitada e são enfocados não somente as dificuldades diárias vividas pelas mulheres negras, mas também seus sonhos e conquistas, constituindo representações de pessoas negras bem mais complexas do que os estereótipos veiculados na literatura branca hegemônica.

Além de Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, escritoras que abordamos brevemente por sua notoriedade no panorama nacional e por terem obras suas incluídas no biblioteca pessoal da pesquisadora, registramos que há muitas mais escritoras brasileiras negras publicando na atualidade, tais como: Elisa Lucinda, Miriam Alves, Geni Guimarães, Cristiane Sobral e Jarid Arraes. Assim, ressaltamos que essa revisão da historiografia literária brasileira não tem qualquer pretensão de esgotar o assunto, mas tão somente oferecer um vislumbre de como forças sociais opressivas de origem colonial têm operado no sistemático apagamento da presença de mulheres no campo literário nacional através do tempo, sobretudo as racializadas..

Outras maneiras que as escritoras (e grupos minoritários em geral) têm encontrado para resistir a tais opressões diz respeito a alternativas para publicar suas obras e ampliar sua visibilidade. Até o final do século XX, considerável parcela das candidatas a escritoras contava somente com concursos literários públicos para contornar a escassez de recursos financeiros e a resistência das grandes editoras a obras de autoria feminina, tanto maior quanto mais marcadores sociais as interseccionassem. Embora o obstáculo persista no novo século, as antologias coletivas autofinanciadas se tornaram comuns, muitas delas custeadas pelo rateio das despesas entre as participantes ou por venda antecipada em campanhas de financiamento coletivo, podendo a obra ter formato físico ou digital, opção ainda mais econômica por eliminar os custos de impressão (que correspondem a cerca de 65% do custo total de uma pequena

tiragem de 100 exemplares) e mais rápida pelas características próprias do tipo de mídia.

A esse respeito, retomamos nosso estudo anterior (Silva Neto; Vidal, 2020), no qual discutimos alguns dos impactos da criação do espaço digital e da popularização de dispositivos eletrônicos que a ele dão acesso na publicação, divulgação e circulação da produção literária de mulheres brasileiras. No artigo, relatamos uma crescente presença de escritoras novatas e veteranas transitando no espaço digital e utilizando diversos recursos nele disponíveis para expandir a visibilidade de obras já publicadas e/ou formar um público leitor para obras futuras, para estabelecer (ou fortalecer) contato com outras escritoras e, também, para publicar títulos exclusivamente digitais. Entre as principais estratégias empregadas, observamos: a criação de contas em redes sociais para divulgar sua presença em eventos literários e locais de comercialização de seus exemplares, bem como, para a postagem de trechos de suas obras, a elaboração de sites e blogs para ofertar materiais complementares a títulos já publicados e, ainda, a utilização de plataformas de autopublicação para disponibilizar textos inéditos para leitura paga ou gratuita e que podem ou não vir a ser adaptados para o formato físico futuramente. Ressaltamos que tais recursos não eliminam a relevância de agentes tradicionais como editores e críticos, mas geram instabilidades no campo na medida em que novas escritoras que não seriam aprovadas por seus critérios não precisam de sua anuência para publicizar seus textos nem para alcançar públicos por vezes numerosos e geograficamente distantes.

Assim, o espaço digital tende a ser mais democrático do que o físico, mas somente até certo ponto por dois motivos principais. O primeiro diz respeito ao fato de que, segundo dados do IBGE, nem a disponibilidade de cobertura da rede de computadores nem os meios para acessá-la são distribuídos de maneira uniforme pelo território nacional. Em nosso estudo, apontamos que os excluídos do acesso à rede na região Norte em 2016 chegavam a “38,6% da população” (Silva Neto; Vidal, 2020, p. 16). A publicação mais recente do IBGE (2024) dos resultados de sua Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016/2023 indica que a cobertura da rede já se aproxima da universalização em todas as regiões do país. Especificamente quanto à região Norte, ao final do período abarcado houve uma melhora nos índices, pois, como informa a pesquisa, a utilização da rede chegava a 95,1% dos domicílios nas áreas urbanas e a 70,3% dos domicílios nas áreas rurais. Entre os motivos declarados pela parcela da população que segue sem utilizá-la, os principais são: a falta de necessidade, o custo do serviço de acesso, e, principalmente, a falta de conhecimento necessário.

Isto nos leva ao segundo motivo e de volta à discussão que apresentamos no início da presente seção a partir de Baitello Júnior (2010), segundo a qual novos tipos de mídia geram novos ambientes comunicacionais, ou seja, novas possibilidades de comunicação. Nesse

sentido, o espaço digital oferece às escritoras que nele transitam as diversas possibilidades de publicação que mencionamos anteriormente e outras mais. Porém, para qualquer que seja a finalidade, transitar nesse novo ambiente requer tempo e esforço de aprendizagem para utilizar suas ferramentas e compreender as regras e dinâmicas de cada espaço (correio eletrônico, aplicativos de mensagens diretas, redes sociais, sites, blogs, diferentes plataformas de autopublicação etc.). Nesse aspecto, é senso comum que grupos de pessoas mais jovens que já cresceram convivendo com o espaço digital tendem a transitar nele com mais facilidade do que as pessoas mais velhas. Essa premissa parece ser confirmada pelo levantamento do IBGE (2024) que, em recorte por faixa etária, verificou que 96,3% dos brasileiros de 25 a 29 anos acessam a rede regularmente em contraste à taxa de somente 66% daqueles a partir dos 60 anos.

Porém, cabe notar que, a despeito de possíveis dificuldades geracionais, escritoras acima dos 30 anos de idade também estão presentes no espaço digital. Exemplo disso é a poeta Roberta Tavares que completou 40 anos em 2024 e utiliza redes sociais com frequência como relatamos na seção Introdução.

Outros exemplos foram verificados pela pesquisadora responsável pelo presente estudo no período em que integrou o grupo “Roda de Escritoras Paraenses” na rede social Facebook que foi criado e coordenado pela pesquisadora e multiartista Carol Magno (como relatado na Introdução). Nessas observações publicadas em artigo anterior (Silva Neto; Vidal, 2020), aferimos o número de 127 inscritas, dentre as quais 6 se mostraram mais ativas quanto à frequência com que publicaram no grupo ao longo do ano de 2019. Sobre essas 6 reunimos as informações do quadro que reproduzimos editado a seguir, no qual se pode constatar que na época uma delas estava com 32 anos e as 5 demais já tinham acima de 40 anos.

Quadro 4 – Literatas do grupo “Roda de Escritoras Paraenses” mais ativas no grupo em 2019

ESCRITORAS E MINIBIOGRAFIA	OBRAS
Aldemira Aguiar (1945-) Nascida em Nascida em Bacabal (MA), vive em Marabá desde 1976. Começou a publicar após os 70 anos de idade quando ficou viúva. Foi professora do Ensino Fundamental e auxiliar de contabilidade até se aposentar. Também é artista plástica e participa de várias associações literárias, dentre as quais a Academia de Letras do Brasil - Seccional Sul e Sudeste do Pará. A espiritualidade cristã é um dos temas mais recorrentes em sua poesia lírica.	Respingos de Sabedoria (2014) Pelos Caminhos (2017) IV Anuário da Poesia Paraense (2018)
Giselle Ribeiro (1967-) Nascida em Capanema, vive em Belém desde a infância. Sua poética abrange da busca metafísica por um sentido para a existência ao erotismo em todas as suas manifestações. Contadora de histórias e pesquisadora da relação entre literatura, mediação de leitura e ludicidade, estreou em 2019 na literatura infantil. É graduada e Mestre em Letras e Doutora em Estudos da Tradução atua como	Objeto Perdido (2004) 69 (2009) Pequeno Livro de Poemas para Vestir Bem (2011) Isto não é um Livro, Isto é um Caracol (2013)

professora da área de estudos literários na UFPA desde 1996. Foi ligada ao Movimento Sociedade dos Poetas Vivos e ao Movimento dos Contadores de Histórias da Amazônia (MOCOHAM).	A Princesa Sem Dons para Tamanha Felicidade (2019) Escola Para Mulheres Safo (2020)
Heliana Barriga (1951-) Castanhalense, é agrônoma e Mestra em Genética e Melhoramento de Plantas, sanfoneira, compositora e poeta, e escreveu muitos livros para o público adulto e infantil, vários deles premiados. Sua poesia é marcadamente musical e lúdica, apresentando jogos nos quais a sonoridade é, por vezes, mais importante do que o significado das palavras. Juntamente com Roseli Sousa, Antônio Juraci Siqueira, Benilton Cruz, Oona Agaia e Walber Pereira formou o coletivo Malta de Poetas Folhas e Ervas que revolucionou a cena literária belenense em meados da década de 1980. Também é ligada a outros grupos, como o Movimento Sociedade dos Poetas Vivos e o Instituto Cultural Extremo Norte. Foi uma das escritoras homenageadas pela edição de 2023 de Feira Pan-Amazônica do Livro e das Multivozes realizada em Belém.	A Abelha Abelhuda (1994) Perereca Sapeca (1996) O livro da Malta de Poetas Folhas e Ervas (1999 – antologia) Luz (2004 – antologia) O livro da Malta III (2008 – antologia) Eco Poético (2014 – antologia)
Luciana Brandão Carreira (1973-) Belenense, é graduada em Medicina, Mestra em Psicologia Clínica e Doutora em Psicanálise e atua como professora na UEPA com pesquisas que estudam a interface entre artes e psicologia. Esta poeta nascida e residente em Belém, participa do núcleo editorial das revistas literárias Polichinello e Caliban. Sua poesia aproxima-se do estilo simbolista pela sinestesia gerada através de jogos de aliteração e assonância, bem como pela subjetividade e o apelo ao onírico.	Entre (2014) Poeta, Mostra A tua Cara vol. 11 (2014 - antologia) A Letra da Água (2017) IV Anuário da Poesia Paraense (2018)
Mayara La-Rocque (1987-) Belenense, é licenciada em Língua Francesa e Especialista em Arte de Contar História e suas Interfaces, escreve contos, crônicas e poemas. Colaborou com a revista KamiKases e destacou-se no Prêmio PROEX de Literatura por dois anos consecutivos nas categorias poesia e prosa. Além de escrever, ministra oficinas de escrita literária.	Atravessa a tua viagem (2016) Uma luminária pensa no céu (2017)
Rita Melém (1972-) Belenense, pedagoga e Mestra em Educação. Atua como poeta, mediadora de leitura, integra o Instituto Extremo Norte e é ativista pelos direitos humanos. Idealizadora e fundadora juntamente com sua esposa, a também escritora Cris Rodrigues, do projeto Biblioteca Itinerante BombomLer. Sua produção é composta predominantemente por poemas líricos breves.	Auto-poemas (2006) Portapalavras (2008) Eco Poético (2014 – antologia) O Divino Feminino Liberto (2019 – antologia). Sobrepoemas (2019)

Fonte: Silva Neto; Vidal (2020)

Informamos que nem todos os títulos das autoras listadas foram incluídos no Quadro 4, pois elas seguem produzindo e publicando em suas próprias contas em redes sociais, participando de outras antologias e/ou revistas literárias e, ainda, lançando novos títulos individuais. Além de suas idades, outro aspecto que destacamos e que pode ser o contrapeso a uma possível dificuldade geracional com o espaço digital é o nível educacional das escritoras elencadas. Todas elas possuem títulos de graduação e pós-graduação universitária e cinco delas atuam ou atuaram regularmente como professoras.

Quanto aos gêneros literários praticados, nenhuma das escritoras do quadro 4 publica narrativas longas, sendo a poesia lírica o gênero prevalente, acompanhando a tendência comum aos grupos minoritários apontada pela pesquisa de Dalcastagnè (2018a). Adicionalmente, interessa à presente pesquisa o fato de que, assim como suas antecessoras do recorte local até aqui enumeradas, nenhuma delas se autodeclara racializada nos textos biográficos presentes em suas obras. Ainda que excluído esse marcador social, defendemos a relevância da inclusão das escritoras listadas no presente estudo por elas serem atravessadas por opressões que se interseccionam por serem mulheres, da Amazônia Paraense e produzindo gêneros literários de baixa circulação e pouco prestígio do ponto de vista da recepção crítica.

Ademais, embora os temas sejam variados, o amor e o erotismo estão entre os mais abordados, mas não da forma tradicional idealizada descrita por Branco e Brandão (2004). Isso é especialmente evidente no caso dos poemas de Heliana Barriga, Giselle Ribeiro e Rita Melém, que expressam a concretização e satisfação de desejos cuja orientação não é heteronormativa. O fato de as três escritoras fazerem parte da comunidade LGBTQ+ sugere que a tendência hodierna da produção de textos autorreferentes em narrativa longa apontada por Dalcastagnè (2018a) pode se aplicar também a outros gêneros literários.

Destacamos ainda que Rita Melém foi fortemente influenciada pela Malta de Poetas Folhas e Ervas, e pelo Movimento Sociedade dos Poetas Vivos quando bem jovem, especialmente por Heliana Barriga de quem foi aluna aos 17 anos em uma oficina de escrita criativa, segundo declarou em entrevista em janeiro de 2018 para o projeto de extensão Literartela concedida à pesquisadora responsável pela presente investigação. Na ocasião, Rita também falou sobre seu primeiro livro, publicado em formato zine pela editora Papachibé do poeta Antônio Juraci Siqueira, sobre sua experiência como letrista de canções populares (carimbós, marchinhas e músicas infantis) em parceria com a esposa Cris Rodrigues que também escreve poemas e compõe letras e músicas de canções para acompanhamento ao violão, do álbum infantil que gravaram (Girandolando) e de seus projetos como ativistas³⁵. Por fim, ao ser perguntada sobre sua avaliação acerca da cena literária local do momento, Rita respondeu que participou do Movimento Literário Extremo Norte e que percebia uma constante renovação que poderia ser verificada nos saraus periódicos dos projetos “Palavra de Poeta”³⁶ na Livraria

³⁵ Ativista é um neologismo que aglutina as palavras artista e ativista. Seu uso é comum no meio artístico local.

³⁶ Ligado ao MOCOHAM, esse projeto era coordenado pela poeta Giselle Ribeiro.

Fox³⁷ e do “Sarau do Povo da Noite” na livraria Ifá³⁸ (Literartela, 2018b). Este último, como mencionamos na Introdução, tem a poeta Roberta Tavares como uma de suas coorganizadoras.

Além das demais 120 inscritas no grupo, também relatamos em nosso artigo (Silva Neto; Vidal, 2020) a observação de inúmeras outras escritoras ativas na divulgação de suas obras presentes na mesma rede social e em outras. Nesses espaços, além de postagens de divulgação, elas mantinham intensa interação com seu público-leitor, com outros escritores e com divulgadores parceiros.

Portanto, comparado aos períodos históricos anteriores, o acesso a informações sobre escritoras da Amazônia paraense em atividade no século XXI e suas obras tende a ser bem mais simples. Porém, o campo é muito mais complexo de se analisar dados os tipos e números de agentes nele circulando e disputando espaços.

4.4 Resultados de nosso levantamento

O estudo diacrônico da produção cultural brasileira que apresentamos até aqui é importante para compreendermos a formação do campo da literatura nacional e seu recorte local. Ele nos permite examinar como os anteriormente revisados processos históricos de subalternização de grupos discriminados por suas diferenças de gênero, raça e classe (interseccionadas ou não) afetam o referido campo. Também nos possibilita observar formas como tais grupos se insurgiram criando tensões no campo e, em consequência, tornando-o paulatinamente mais amplo e receptivo a produções que se distanciam da tradição hegemônica eurocêntrica, como as da escritora Roberta Tavares.

Como procuramos demonstrar nas seções anteriores, essa formação histórica também é responsável pela escassez de documentos e estudos sobre escritoras paraenses e suas obras anteriores ao século XX. A partir desse período, localizamos maior número de trabalhos publicados sobre o tema, porém, predominantemente concentrados em obras das anteriormente mencionadas quatro escritoras canônicas (Eneida de Moraes, Lindanor Celina, Maria Lúcia Medeiros e Olga Savary). É de nosso conhecimento a existência de iniciativas de catalogação de pessoas produtoras de literatura do e no Pará na atualidade, tais como, o realizado

³⁷ A Livraria Fox foi um ponto de confluência de artistas e intelectuais localizado no bairro de Batista Campos em Belém e funcionou por pouco mais de 30 anos até fechar definitivamente as portas em janeiro de 2023. Lá foram realizadas 6 edições anuais da Feira Literária do Pará (FLIPA) que comercializava exclusivamente livros de escritores do estado.

³⁸ A Ifá é uma livraria localizada no bairro do Marco em Belém e é especializada em obras das áreas das ciências humanas e sociais, e cultura e literatura negra. A livraria segue em funcionamento, mas o Sarau do Povo da Noite tornou-se itinerante, passando a circular por outros espaços e bairros da cidade.

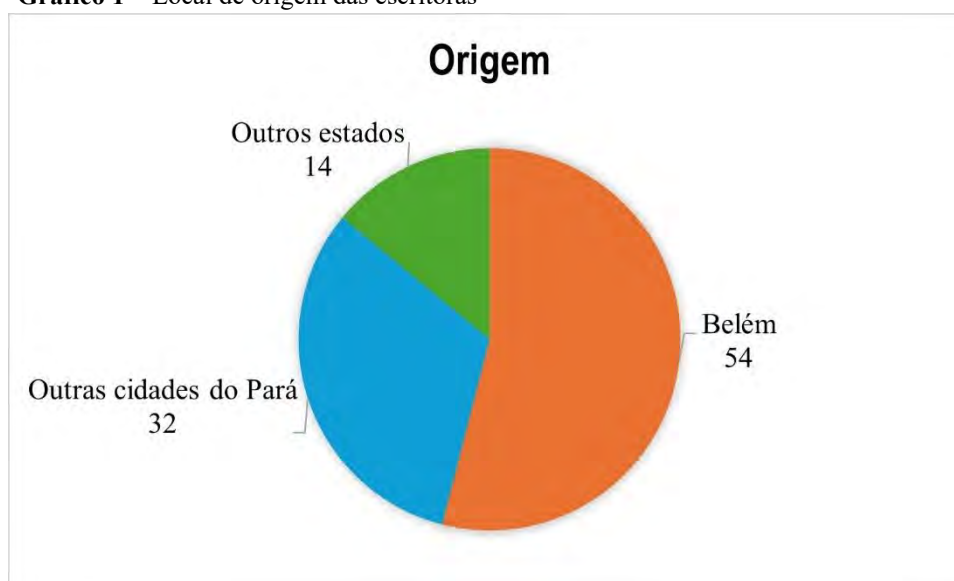
informalmente pelo escritor e ativista Preto Michel para apresentar em rodas-de-conversa fora do estado e pela escritora Évora Borges como seu trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras pela UFPA em 2022, porém, ambos os resultados permanecem inéditos e não tiveram recorte de gênero, segundo seus autores em conversas informais. Assim, o levantamento que realizamos entre março de 2021 e agosto de 2022 com dupla finalidade exploratória e descritiva que apresentamos agora contribui para preencher uma lacuna nas pesquisas da área. Ademais, é a partir dele que podemos localizar a escritora Roberta Tavares e suas obras no campo literário paraense hodierno.

No esforço de esboçar uma cena compreensível do campo na atualidade, realizamos um estudo inédito envolvendo 136 escritoras de literatura em atividade na Amazônia paraense no século XXI³⁹ a partir de obras que compõe o acervo pessoal da pesquisadora, conforme descrito na seção *Percursos Metodológicos*. Reiteramos que os descritores das informações que buscamos coletar de cada escritora foram: nome, cidade de origem, local de residência (à época da coleta), textos (pelos títulos das obras) com suas respectivas editoras, anos das publicações, gêneros e subgêneros literários e principais temas. Também reiteramos que não foi possível localizar todas essas informações de todas as escritoras nem de todos os seus textos, por isso, o quadro completo disponível como apêndice ao final deste volume apresenta lacunas.

A partir da compilação dos dados obtidos, geramos os gráficos que expomos e comentamos a seguir. Complementarmente, no trabalho de síntese e discussão dos resultados acrescentamos ainda aspectos recorrentes notados em observações diretas realizadas a partir da situação peculiar da pesquisadora como agente do campo da produção cultural local por nele também transitar enquanto escritora.

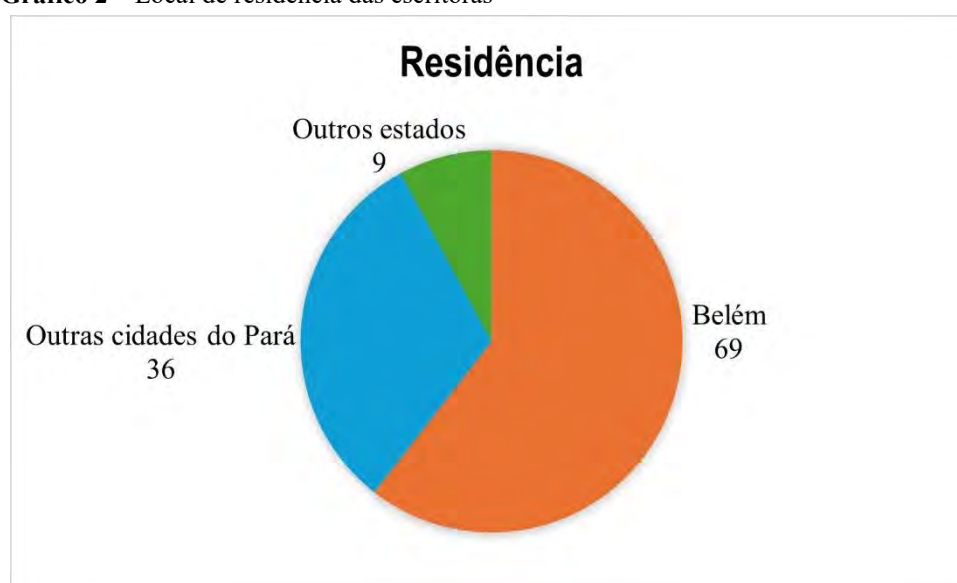
Isto posto, iniciamos a análise dos resultados com os dois primeiros gráficos, que dizem respeito à localização geográfica das escritoras. Do universo pesquisado formado por 136 mulheres catalogadas, obtivemos o local de origem de 100 delas. O Gráfico 1 demonstra que 54 delas nasceram em Belém e 32 são naturais de outras localidades do Pará, a saber: 5 de Marabá, 5 de Capanema, 4 de Castanhal, 3 de Santarém e as demais de diversas outras cidades. Também identificamos 14 escritoras nascidas em outros estados, mas que fixaram residência no Pará.

³⁹ Dentre elas, identificamos 3 que começaram a publicar ainda na década de 1990, são elas: Heliana Barriga, Roseli Sousa e Izarina Tavares (uma das fundadoras do Movimento Cultural Extremo Norte). Também pontuamos que 3 das mulheres catalogadas já faleceram, foram elas: Suely Campos, Nely Bonfim e Vânia Alvarez.

Gráfico 1 – Local de origem das escritoras

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Já quanto ao local de residência na época da coleta, conseguimos verificar os dados de 115 das 136 escritoras pesquisadas. O Gráfico 2 revela que 69 delas residiam em Belém e 36 em outras localidades do Pará, a saber: 10 em Marabá, 6 em Ananindeua, 6 em Capanema, 3 em Bragança e as demais em diversas outras cidades. Os dados revelam ainda que 9 delas residiam em outros estados brasileiros e 1 na Espanha.

Gráfico 2 – Local de residência das escritoras

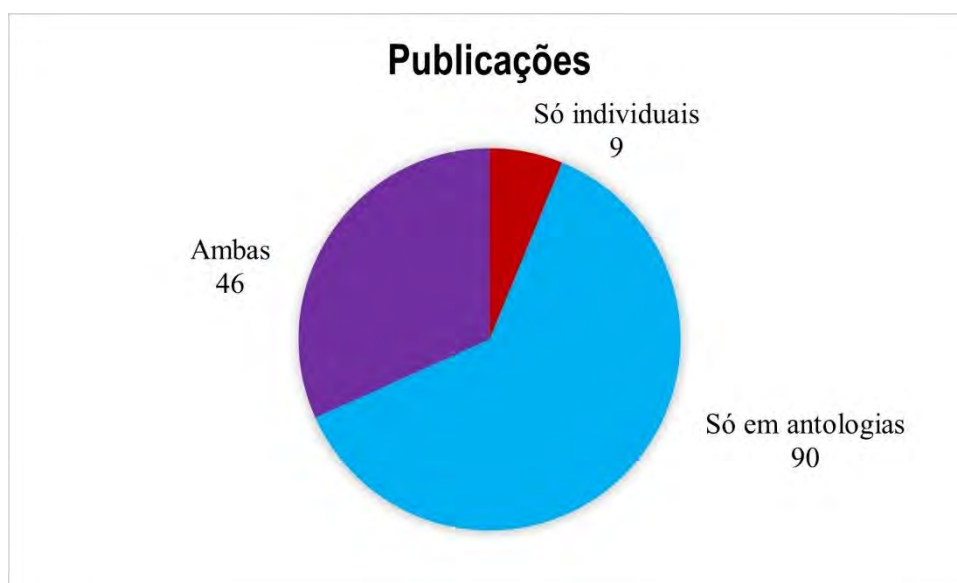
Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Combinando os dados desses dois primeiros descritores verificamos que: a) havia um número expressivo de escritoras do/no interior do estado; b) 6 escritoras oriundas do interior do

estado haviam se mudado para Belém; c) das 53 escritoras naturais de Belém 39 permaneciam residindo aqui. Esses quantitativos sugerem que, embora continue havendo migrações, com o desenvolvimento da região nas últimas décadas, o deslocamento entre as diversas localidades se tornou mais simples, o que viabilizou para as escritoras da atualidade adotarem outras formas para publicar e/ou fazer circular suas obras que não necessariamente se transferir do interior para a capital ou para outros centros urbanos mais privilegiados.

Seguindo a apresentação dos gráficos, os dois próximos dizem respeito às publicações das escritoras. O primeiro especifica se seus trabalhos foram publicados somente em coletâneas, somente em livros individuais ou em ambos os tipos de obras.

Gráfico 3 – Publicações das escritoras



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Como demonstrado no Gráfico 3, no universo de 136 escritoras catalogadas, 9 haviam publicado somente livros individuais, outras 90 haviam publicado somente em antologias até então e as demais 46 tinham tanto livros individuais quanto participações em antologias.

Cabe aqui esclarecer os dados em nosso quadro sob o descritor “texto(s)”. Como anteriormente explicado no Percurso Metodológico, ali constam 324 textos, os quais se dividem em livros individuais e textos breves participantes de antologias, e o número inclui os textos lidos pela pesquisadora e outros das mesmas autoras que são informados em suas minibiografias, mas aos quais não tivemos acesso. Assim, o volume de textos efetivamente lidos foi de 200, sendo 47 livros individuais e 153 textos breves integrantes de antologias. Esclarecemos que apenas 1 escritora foi encontrada em algumas dessas antologias, enquanto várias escritoras foram encontradas em outras, a maior concentração tendo sido em: “Trama

das Águas” com 57 autoras, “IV Anuário da Poesia Paraense” com 37 autoras e “Eco Poético” com 22 autoras.

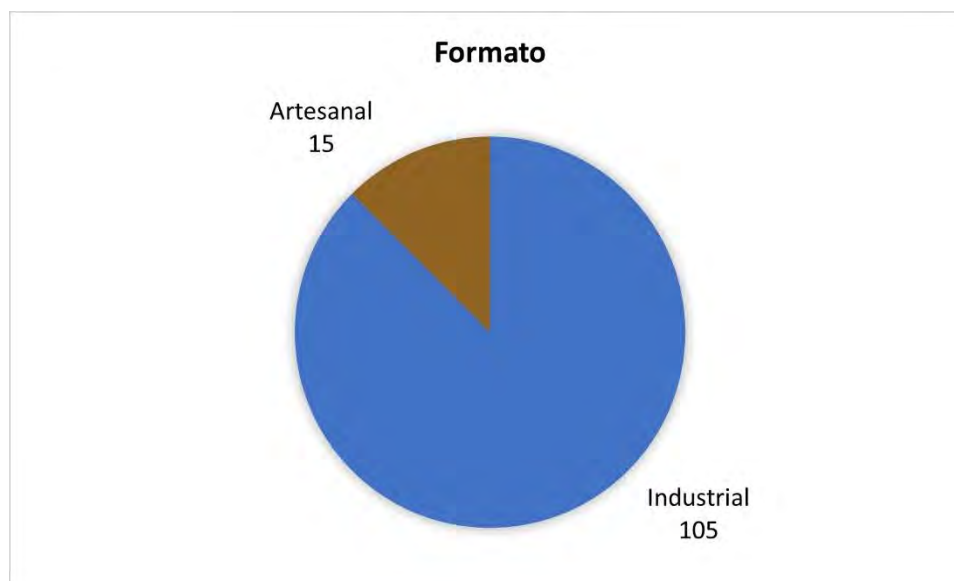
A predominância daquelas que tinham somente textos em coletâneas se explica principalmente pelos custos necessários para a publicação de um livro. Nesse sentido, os dados indicam que as antologias coletivas autofinanciadas e os concursos literários que geram antologias coletivas continuam sendo uma possibilidade mais viável como entrada no campo para a maioria das escritoras, como mencionamos na subseção anterior.

Outros aspectos relacionados aos custos de produção são o formato do livro ser digital ou físico, industrial ou artesanal. Quanto a esse aspecto, informamos que somente 12 textos listados estavam em formato digital (metade deles são antologias) e somente 5 desses (3 antologias e 2 obras individuais) estavam disponíveis exclusivamente nesse formato. Os demais 7 ofereciam também a opção do livro físico, sendo que 5 deles com o mesmo projeto gráfico (em documentos de formato PDF não editável). Isso sugere que: a) há escritoras do recorte empregando o livro digital como solução temporária de publicação até obterem financiamento para a impressão; b) há escritoras usando o formato digital como um recurso a mais para fazer suas obras chegarem a um maior número de leitores e/ou àqueles geograficamente distantes, reduzindo custos de distribuição; e c) poucas são aquelas que têm explorado recursos editoriais específicos ao meio digital, como, por exemplo, os hipertextos e a ampliação de imagens com duplo clique.

Ainda quanto ao formato, observando que todas as antologias estavam em formato industrial, consideramos para o Gráfico 4 a seguir somente os 120 livros individuais incluídos em nossa listagem. Assim, no Gráfico 4, pode-se observar que 105 deles foram produzidos em formato industrial e apenas 15 em formato artesanal. Desses 15, observamos que o primeiro livro individual de poesia de Rita Melém (Auto-poemas) e o de Roberta Tavares (Mulheres de Fogo) parecem ter sido soluções temporárias, pois tiveram seus conteúdos posteriormente republicados, reunidos a textos mais recentes de suas respectivas autoras em livros em formato industrial, respectivamente: Portapalavras (2008) e Mulheres de Fogo (2023).

Ainda que corresponda a apenas 12% do montante pesquisado, a relevância do livro artesanal neste estudo está em que se trata de uma possibilidade de entrada no campo que tende a ter custos mais baixos⁴⁰, faz parte de uma tradição local e identificamos editoras especializadas nesse formato.

⁴⁰ Porém, há títulos que chegam a ser mais caros neste formato do que no industrial devido aos materiais e técnicas empregados em sua confecção. Além disso, como são geralmente confeccionados em tiragens bem reduzidas, alguns títulos artesanais adquirem valor adicional por sua forma e raridade.

Gráfico 4 – Formato dos livros

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Das 15 obras constantes em nossa listagem, foi possível identificar as editoras de 4 títulos. O supracitado livro de Rita Melém e os dois primeiros livros de Telma Cunha são produções da Edições Papachibé. Seu projeto gráfico consiste em fotocópias em folhas de papel de tipo sulfite brancas de baixa gramatura e dimensão A4 dobradas, cortadas, montadas e unidas (entre si e à capa em papel couchê) por um grampo na dobra (que também poderia ser uma costura), formando um caderno único e ficando estreita e curva a lateral do impresso por onde as folhas e a capa são mantidas unidas (lombada canoa). Esse tipo de livro artesanal tende a ser o de menor custo de produção e é o mais comumente encontrado à venda no campo local. Porém, outros projetos gráficos também de baixo custo só que menos convencionais também são encontrados, como, por exemplo, o primeiro título de Roberta Tavares produzido pela editora artesanal Oxenta que é montado com dobraduras e costuras, como detalhamos na próxima seção.

Ainda sobre o descritor “Título(s)”, destacamos que apenas 24 dos textos estão classificados como independentes, mas esse número provavelmente está camuflando outra realidade. A esse respeito, cabe explicar que, no modelo editorial tradicional, uma escritora envia seu texto original para ser avaliado por profissionais de uma editora com a qual assinará contrato caso seja aprovado. Nessa hipótese, a editora paga à autora por seu trabalho intelectual e, a partir daí, se encarrega dos custos e tarefas de edição do texto (etapa geralmente realizada em parceria com a escritora), revisão textual, elaboração de projeto gráfico para a capa e o miolo do livro, diagramação e arte finalização, registros legais (direitos autorais, ISBN e ficha

catalográfica)⁴¹, impressão, montagem e encadernação dos exemplares, divulgação do título e comercialização, mas, em contrapartida, retém todos ou ao menos a maior parte dos lucros obtidos. Já na publicação independente, a escritora é a responsável por todos os custos e tarefas, podendo ela mesma realizá-las ou terceirizá-las contratando profissionais independentes para isso, em ambos os casos, consta na ficha catalográfica (quando há) a especificação “edição da autora”. Ressaltamos que devido aos custos e processos burocráticos envolvidos, é comum que títulos de publicação independente não tenham todos ou nenhum dos registros legais, o que os torna invisíveis a estatísticas oficiais e pesquisas que se apoiam exclusivamente nesses documentos. Os supracitados livros de Rita Melém, Roberta Tavares e Telma Cunha, por exemplo, não apresentam nenhum dos registros listados, assim como os títulos “Um lance de dentes” de Galvanda Galvão e “Alguns Datados” de Rosa Watrin. Por sua vez, o título “Objeto Perdido” de Giselle Ribeiro e “Parto de Gêmeos” de Zenilde Rodrigues Soares não apresentam ISBN, da mesma forma que nenhum dos livros da Editora Santmel pesquisados, isto é, “Há Vida Sob as Pedras” de Suely Campos e os quatro títulos de Rita de Cássia. Já o título “PoEusia” de Shaira Mana Josy” pela editora Letras Periféricas não possui ficha catalográfica.

Alternativamente, a publicação independente também pode se dar quando a escritora contrata uma editora para prestar-lhe serviços, situação na qual, embora a obra leve o nome da editora em sua capa e/ou registros, o contrato entre as partes encerra-se com a entrega dos exemplares à autora. Observamos que a contratação de editoras principalmente para realizar

⁴¹ Os registros legais em vigência no Brasil em setembro de 2024 para uma obra saem ao custo de R\$170,00 e são eles discriminadamente:

- a) a ficha catalográfica, legalmente válida quando elaborada por um profissional com número de registro em Conselho Regional de Biblioteconomia. Deve ser elaborada uma nova para cada nova edição e novo formato da mesma obra. Normalmente é posicionada no início do livro, logo no verso da folha de rosto. Esse serviço pode ser contratado diretamente com bibliotecários ou no site da Câmara Brasileira do Livro (CBL), onde sai ao custo de R\$ 62,80.
- b) o ISBN (International Standard Book Number ou, em língua portuguesa, Padrão Internacional de Numeração de Livro), um código numérico composto por 10 a 13 algarismos que é único para cada título e informa o país, o prefixo editorial, o título e um número de verificação. Também deve haver um novo para cada nova edição e novo formato da mesma obra. Normalmente é inscrito na ficha catalográfica (quando há uma). Pode ainda ser traduzido para código de barras que geralmente é posicionado na quarta capa. Por ter reconhecimento internacional e facilitar o processo de catalogação, a maioria das livrarias locais só aceita comercializar livros que contêm ISBN. No Brasil, esse registro era feito pela Biblioteca Nacional (BN) até o começo de 2020, quando passou a ser exclusivo da CBL. Atualmente, um ISBN custa R\$ 26,15 e o arquivo com o código de barras custa R\$ 37,70.
- c) o registro de direito autoral é o documento com um número que geralmente não consta no livro, mas cuja importância é a certificação da autoria de uma obra para resguardar os direitos morais e patrimoniais de quem a escreveu em casos de plágio ou usos não autorizados. Esse serviço era exclusivo do Escritório de Direitos Autorais (EDA) da BN até o começo de 2020, quando passou a também ser oferecido da CBL. Atualmente, esse registro tem o custo de R\$ 20,00 pela BN, envolve a entrega em um dos postos presenciais da EDA ou o envio via Correios de uma cópia impressa do texto com todas as páginas numeradas e rubricadas no caso de obra inédita ou 2 exemplares para depósito no caso de obra publicada e o prazo para o cumprimento do processo e entrega da certidão é de 6 meses. Já pela CBL, o custo é mais alto (R\$ 69,90), porém, o processo é todo eletrônico e o prazo de entrega da certidão é de apenas 2 dias úteis.

pequenas tiragens de publicações independentes têm sido uma solução comum no campo local desde as últimas décadas do século XX e esse também foi o caso dos supracitados livros produzidos pela Editora Santmel. Atualmente, também pode-se observar escritoras que optam por registrar a si mesmas junto à CBL⁴² para realizar os registros legais de seus títulos sem ter de contratar editoras profissionais. Essa última opção é a adotada, por exemplo, por Bruna Guerreiro ao publicar “Os Livros de Ventura”.

Como evidência da vitalidade do modelo de publicação independente e das edições em formato artesanal na cidade de Belém citamos as várias edições da Feira Marca D’Água (específica para livros independentes e artesanais) realizadas na sede da Associação Fotoativa entre os anos de 2017 e 2019. No mesmo sentido, citamos também o I Encontro de Livreiros e Escritores Independentes em Belém realizado no campus da UFPA em 2022 sob a coordenação da escritora e pesquisadora Évora Borges, as três edições da Feira do Livro Artesanal da Amazônia realizadas anualmente no Mercado da Marambaia desde 2022 sob a coordenação do escritor e pesquisador Clei Souza, a existência do Estande dos Escritores e das Escritoras Independentes sob a coordenação do escritor Preto Michel na I Festa Literária de Belém (FLIBE) realizada pela prefeitura municipal em 2022 e as 3 edições anuais da Movimentação Internacional das Literaturas Negras e Periféricas do Instituto Gato Ed⁴³ (MILPIGED) realizadas desde 2022 no bairro da Terra Firme sob a organização da escritora e pesquisadora Leila Leite. Outro indicativo da procura por esse nicho é o surgimento de editoras de pequeno porte no estado, tais como, a Parágrafo (Bragança), a Literacidade (Marabá), a Cromos (Belém), a Paka-Tatu (Belém), a Folheando (Belém), a Letras Periféricas (Belém)⁴⁴ e a Edições 1/4 (Ananindeua)⁴⁵. Acrescentamos que a última não somente é especializada em publicações artesanais, como seus editores-chefes Harley Dolzane e Joseana de Souza também oferecem periodicamente oficinas de confecção de exemplares nesse formato. Portanto, a produção de livros artesanais segue prolífica no corrente século, dividindo espaço com publicações independentes em pequenas tiragens e publicações sob demanda, geralmente feitas por editoras de pequeno porte que proliferam acompanhando o surgimento de novos títulos e de novas escritoras, como discutimos em estudo anterior (Silva Neto; Vidal, 2020).

⁴² Tornando-se “editoras pessoa física” detentoras de um prefixo editorial, o que lhes confere o direito de solicitar ISBNs, mas somente em seus próprios títulos e desde que não haja coautoria. O registro nesta condição é feito sob uma taxa única de R\$ 300,00 e dá o direito a solicitar a emissão de até 20 ISBNs a R\$ R\$ 26,15 cada.

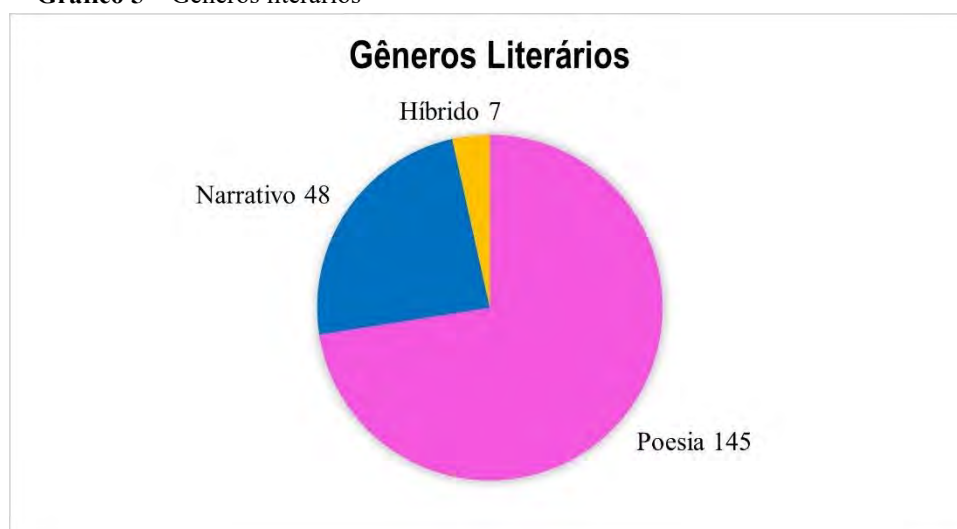
⁴³ O Instituto Gato Ed também atua como editora produzindo livros digitais que são disponibilizados gratuitamente em um site e também são distribuídos via aplicativo de mensagem direta. A renda da editora provém de taxas mensais pagas por assinantes.

⁴⁴ Do escritor Preto Michel

⁴⁵ Destas, somente as três últimas editoras seguem em funcionamento.

Quanto aos gêneros literários praticados pelas 136 escritoras de nosso levantamento, esclarecemos que dos 322 títulos registrados em nosso quadro sob o descritor “Texto(s)” foi possível atribuir o gênero literário a 237 deles. Este número se explica porque apenas um título foi lido da maioria das escritoras, porém, dois ou mais foram lidos de algumas delas. Além disso, ao examinar suas minibiografias ou as fontes complementares a que tivemos acesso (como descrito na seção Percurso Metodológico) algumas destas informavam outros títulos que não chegamos a ler, alguns deles acompanhados de informações adicionais acerca de seus respectivos gêneros e/ou temas. No entanto, ao elaborar os Gráficos 5 e 6 a seguir nos limitamos aos 200 títulos cujos gêneros e temas verificamos por termos efetivamente lido.

Gráfico 5 – Gêneros literários



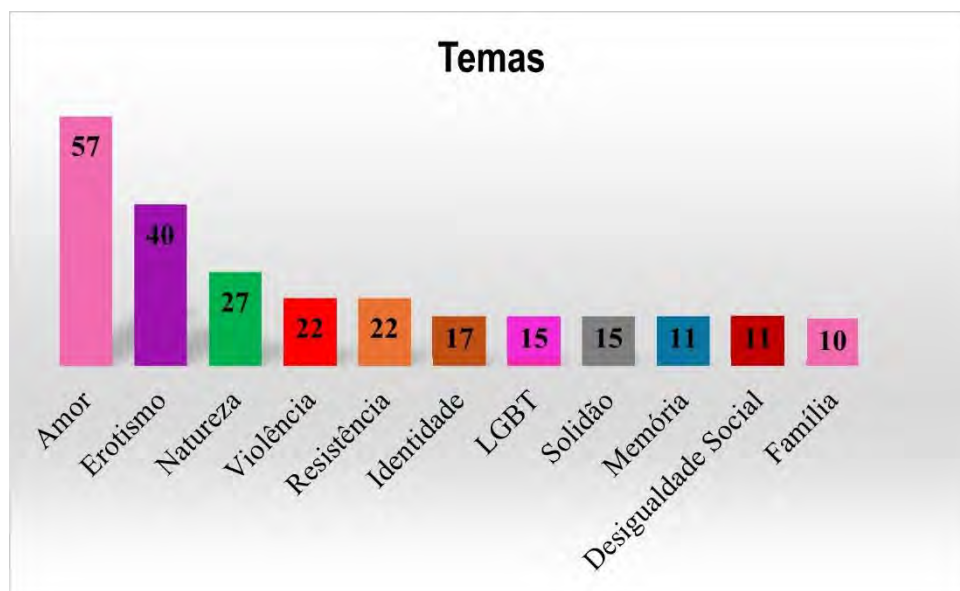
Fonte: Elaborado pela pesquisadora

A distribuição dos textos em gêneros literários é de 145 em poesia (majoritariamente em versos livres), 48 em gêneros narrativos (romance, conto ou crônica) e 7 em gêneros híbridos. Dos títulos narrativos, há 5 livros que podem ser classificados como romances, 1 livro de crônicas e 3 são livros de gêneros híbridos, o que significa que: o livro “Folhas Soltas” de Telma Cunha contém poemas líricos e crônicas, o “Objeto Perdido” de Giselle Ribeiro contém poemas líricos e poemas narrativos, e o “Parto de Gêmeos” de Zenilde Rodrigues contém poemas líricos e contos. Completando os títulos em gênero narrativo estão os textos breves incluídos em antologias e que são 2 poemas narrativos e os 38 demais são contos. Portanto, predomina na cena local atual o gênero lírico e a narrativa breve da mesma forma que ocorre em outras regiões do país, como verificado por Dalcastagnè (2018a). Porém, a ocorrência em paralelo de obras de outros gêneros literários evidencia a diversidade no campo local.

Quanto aos temas, ressaltamos que mesmo textos breves comumente apresentam dois

ou mais temas principais (podendo ainda apresentar temas secundários) e esse é o motivo da soma dos valores das colunas ultrapassar o número dos 200 textos lidos. Dada a variedade encontrada, optamos por incluir no gráfico somente os temas que têm ao menos 10 ocorrências.

Gráfico 6 – Temas recorrentes



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Observamos que os três temas predominantes entre os títulos examinados são o amor, presente em 57 textos, o erotismo em 40 textos e a natureza em 27 textos. Outros temas recorrentes são: resistência (22), violência (22), identidade (17), LGBT+ (15), solidão (15), memória (11), desigualdade social (11) e família (10).

Cruzando os dados, ressaltamos que os temas do amor e do erotismo aparecem juntos em somente 20 dos títulos. Das 15 ocorrências da temática LGBT+, 13 aparecem associadas ao tema do amor e as 2 demais à violência. Por sua vez, a violência tem 22 ocorrências, tomando a forma de: violência de gênero (9), violência sexual (2), violência urbana (1), opressão ou violência simbólica (8) e 2 menções diretas à colonialidade. Cabe destacar que embora os temas da violência e da resistência tenham o mesmo número de ocorrências, nem todas estão associadas umas às outras, pois a resistência também aparece associada ao tema da identidade (cultural e racial). Já o tema da solidão aparece associado ao amor em 7 textos e ao envelhecimento em outros 3 textos. Quanto à família, esta aparece tematizada principalmente como fonte primeira de afetos, porém, em 4 das ocorrências é um espaço de opressões. Por fim, a natureza surge principalmente relacionada ao erotismo, à memória, à resistência identitária e à devastação da Amazônia.

Assim como apontamos em estudo anterior (Silva Neto; Vidal, 2020), confirmamos na

escrita hodierna paraense a continuidade de uma tradição de escrita poética de autoria feminina de que falam Branco e Brandão (2004), na qual predomina a temática amorosa. Porém, verificamos na cena local um interesse aumentado por outros temas cuja discussão aberta diz respeito a movimentos de insurgência de grupos historicamente subalternizados e mudanças culturais deles decorrentes. Isso aponta para a emergência de uma nova tendência, mas não seria ponderado afirmar se nacional ou regional, pois 65 destes textos foram coletados em antologias organizadas em torno dos eixos temáticos Amazônia e mulher amazônida⁴⁶.

Quanto à temática da identidade, ressaltamos que na realidade atual da Amazônia paraense esta abarca uma variedade de questões envolvendo o sentido de pertencimento, ou seja, não se restringindo à territorialidade nem à cultura regional tampouco à racialidade. Exemplo disso são as produções em gênero narrativo das escritoras paraenses Bruna Guerreiro⁴⁷, Clara Gianni⁴⁸ e Giuliana Murakami⁴⁹, as duas primeiras brancas e todas três se autodeclaram como mulheres cisgênero atravessadas por marcadores sociais específicos, que respectivamente são: gorda e bissexual, lésbica e nipo-brasileira. Mesmo que não em todos os seus textos, estas autoras constroem personagens que compartilham com elas essas identidades não normativas, questionando de modo ora sutil, ora explícito uma série de padrões estéticos e comportamentos esperados das mulheres, seja pela marcação da forma corporal, da sexualidade ou da racialização amarela, praticando uma escrita autorreferente⁵⁰.

Paralelamente, também observamos participando de movimentos culturais e eventos literários da cena local escritoras que tematizam suas vivências enquanto mulheres negras paraenses (res)existindo no século XXI. Seus textos tendem a ter uma profunda dimensão política mesmo quando abordam o amor, pois trata-se de mulheres racializadas escapando aos papéis que lhes foram designados pela sociedade branca hegemônica, contrariando a lógica da colonialidade ao se inscreverem no espaço da intelectualidade.

⁴⁶ As antologias “Jaçanã: poética sobre as águas” e “Trama das Águas” respectivamente.

⁴⁷ Bruna Guerreiro nasceu em Belém em 1978, viveu por 10 anos em São Paulo, onde se formou em História e francês. Atualmente, trabalha como tradutora juramentada de francês-português, professora de língua francesa e revisora de textos. Publicou seu primeiro romance em 2013 e mais outros 20 após este, a maioria consistindo em enredos que contam histórias de amor.

⁴⁸ Clara Gianni nasceu no Rio de Janeiro em 1999. É advogada. Publicou o livro de contos “Valsa Para Vênus” em 2019 em formato digital e em 2022 em formato físico. Os contos que integram esta coletânea são protagonizados por jovens mulheres lésbicas e se enquadram nos gêneros terror e sci-fi e se passam em uma Belém tecnofuturista, assim como seu conto “Olho de Boto” que integra a antologia “Trama das Águas”. Participa também de outras antologias de contos e publica poemas em suas redes sociais.

⁴⁹ Giuliana Murakami nasceu em Belém em 1996. Seu livro individual de estreia é o romance “Guardiões do Império: o selo do sétimo” de 2017, protagonizado por Yuka, uma adolescente de origem japonesa.

⁵⁰ Destacamos a título de ilustração o supracitado romance de Giuliana Murakami e o livro de contos de Clara Gianni, bem como, os romances “Os Livros de Ventura” e “Desfecho” de Bruna Guerreiro que têm como protagonistas mulheres gordas, Ventura e Ingrid respectivamente.

Dentre elas, destacamos três poetisas. A primeira é Shaira Mana Josy, pseudônimo de Joseane Franco Teles. Nascida e residente em Belém, Shaira é técnica em enfermagem, pedagoga, licenciada em Letras, MC, rapper e integrante do Slam Dandaras do Norte, e declara ter iniciado sua trajetória em 1998. Estreou como escritora publicada com a primeira edição de seu livro “Poeusia” em 2018 e tem mais dois zines: o livro de poemas infantis “Poesia que Protege” de 2019 e “O Pescador do Rio Tocantins” de 2022. Sua escrita, assim como suas performances, frequentemente adquire tom de denúncia, pois fala principalmente de problemas sociais, como o racismo e a violência contra as mulheres, sobretudo nas periferias de Belém. Em termos formais, seus textos são permeados por marcas da oralidade e pelo uso de rimas que facilitam sua recitação em ritmo de rap, como costuma apresentá-los.

A segunda é Carol Pabiq, nome artístico de Caroline de Paula Bitencourt que nasceu em 1986 em Abaetetuba, mas foi criada em Belém e, depois, mudou-se para Ananindeua. Ela é licenciada em Letras e Especialista em Tradução e Intérprete de Língua Inglesa, além de ser triatleta premiada. Atualmente, trabalha como professora, atriz, produtora musical e DJ (quando adota o nome de Ananindeusa Afroameríndia). Enquanto poeta, publica principalmente em redes sociais e participa de três antologias de poesia erótica, nas quais tem como principais temas a negritude e o amor sáfico, são elas: “Louva-deusas” de 2012, “Além dos Quartos” de 2015 e “Erupções Feministas Negras” de 2020.

Além de compartilharem a negritude como vivência e como temática, essas duas poetisas que se autoidentificam como periféricas, seguem a tendência apontada por Santiago (2012) de valorização e autoafirmação de sua identidade por meio da construção de personagens que são mulheres negras empoderadas. Elas abordam também outro tema incômodo para a sociedade branca conservadora local, os afetos e sexualidades não heteronormativas. A título de exemplo destacamos os poemas “Deixem elas em paz” do livro “Poeusia” de Shaira Mana Josy e “Mais uma Vez” de Carol Pabiq, ambos abordando o amor e o desejo feminino de orientação homoerótica.

Compartilhando uma série de características com elas, mas rejeitando os rótulos de periférica ou marginal, a terceira poeta que destacamos é Roberta Tavares. Apresentada ainda na Introdução do presente volume e referenciada desde então, Tavares é uma das escritoras nascidas e residentes em Belém registradas no cruzamento das informações mostradas anteriormente nos Gráficos 1 e 2 nessa subseção. Porém, conforme discutido anteriormente, sua infância, adolescência e primeiros anos na vida adulta foram na comunidade quilombola do Cravo na área do município de Concórdia do Pará. Atualmente, ela na capital, mas retorna com frequência à sua comunidade. Essa particularidade se reflete em seu trabalho criativo, como

discutimos na próxima seção, pois, ainda que declare seu vínculo de pertencimento ao Cravo, as fichas de identificação de seus três livros os localizam em Belém e vários de seus poemas tematizam vivências de habitantes ora do espaço rural da comunidade quilombola, ora do espaço urbano da capital. Assim como Shaira e Carol Pabiq, entre os poemas de Tavares publicados há os que abordam a violência urbana, outros a resistência identitária e seus textos de temática amorosa e/ou erótica também escapam à heteronormatividade.

Destacamos que no caso de Tavares, nesse período quando ela começa a efetivamente viver na cidade de Belém já adulta no ano de 2009, já estavam em funcionamento duas instituições das quais viria a se aproximar: o Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (CEDENPA), fundado em 1982, e o Geledés Instituto da Mulher Negra, estabelecido em 1988.

Além disso, ao chegar ela encontrou um cenário cultural efervescente, previamente pavimentado pelos grupos e movimentos supracitados que eram em sua origem contraculturais, a saber: a Malta, o MSPV, o movimento hip hop, o Churume Literário e o Extremo Norte. Ressaltamos que, ainda que declare não ter efetivamente sido integrante desse último, a escritora chegou a ter um vínculo com o movimento.

Tavares relatou em entrevista para a presente pesquisa que, ao chegar a Belém, um de seus primeiros trabalhos foi como vendedora de livros e filmes na praça da República, o que lhe proporcionou interações com pessoas da cena cultural local. Um de seus clientes falou-lhe sobre os saraus do Movimento Extremo Norte e a convidou para irem juntos. Ela contou que

no dia que eu fui essa pessoa que convidou não foi, eu fiquei lá na frente sozinha. E a primeira pessoa que me conheceu foi o Apolo da Caratateua, que, aliás, é meu amigo até hoje, tipo é uma pessoa que eu tenho uma relação filial, ele me trata como filha. E a segunda pessoa que eu conheci foi o Rui do Carmo com a esposa dele, a Lelia, e, aí, eles meio que me adotaram. Aí, eu subi e passei a frequentar. Eu não fazia parte, eu não era uma das pessoas do Extremo Norte, eu só frequentava o sarau (Tavares).⁵¹

Nessas reuniões, ela costumava ouvir os poetas locais e declamar poemas de autores como Antônio Tavernard, Florbela Espanca, Thiago de Mello e Mário Benedetti, mas nunca textos de sua própria lavra. Ainda assim e mesmo sem se considerar integrante, reiteramos que ela é uma das poetisas participantes da antologia “Eco Poético”, segundo ela, devido havido “uma insistência” que a fez enviar “três poemas, mas eu acho que ainda eram bem imaturos” (Tavares)⁵². Quanto a seus poemas autorais, ela só viria a mostrá-los mais tarde, como relata

⁵¹ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

⁵² Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

foi pelos idos de 2018 já com o sarau do Povo da noite, que é o sarau que eu continuo organizando, que já é um outro perfil de sarau, uma galera mais jovem e tal. (...) Na verdade, eu comecei a ler, declamar algumas coisas e, aí, as pessoas perguntavam se eu não tinha material para vender, se eu não tinha livro, se eu não tinha zine. E aí, o Kazu⁵³, que é um dos organizadores do Sarau do Povo da Noite também, ele faz zine, já fazia publicação artesanal. Aí, ele insistiu muito “bora fazer um zine, precisa ter alguma coisa de material”. Aí, foi assim que surgiu esse zine, o “Mulheres de Fogo” (Tavares).⁵⁴

Por esses relatos demonstram que Tavares encontrou um contexto relativamente favorável à sua emergência enquanto escritora quando comparado às violentas restrições sociais com que tiveram de lidar mulheres paraenses racializadas de períodos históricos anteriores. Porém, isso não significa nem que sua entrada no campo tenha sido fácil nem que sua permanência nele seja tranquila, pois, como discutimos na seção 2, ela tem enfrentado tentativas de rotulação essencialista de sua produção por parte de integrantes da branquitude.

Temos procurado demonstrar ao longo da presente seção que o campo literário brasileiro é marcado pela lógica da colonialidade, constituindo-se em um espaço conservador e saturado de relações interseccionais de poder, ou seja, que tende a ser excludente e nem um pouco receptivo a mulheres amazônidas, principalmente as racializadas e pobres. Porém, essas forças de poder não são fixas, ao contrário, se movimentam quando tensionadas por insurgências dos grupos subalternizados e também se movimentam para tentar envolver, cooptar ou domar as renovações que não conseguem evitar. Exemplo disso é que o poema de estreia de Roberta Tavares na Antologia do III Prêmio Proex de Literatura de 2013 é o texto mais convencional dentre suas publicações iniciais em termos de regularidade métrica, o que o tornava mais aceitável do ponto de vista da lógica da colonialidade.

Assim, dialogando com a teorização de Bourdieu (1990), reiteramos que nos parece que as condições do espaço social mais amplo historicamente situado no começo do presente milênio são mais favoráveis a ações de mulheres racializadas como agentes produtoras de cultura do que em períodos anteriores. Isso, somado aos méritos estéticos de suas criações fez com que Tavares tenha sido admitida no microcosmo da literatura paraense de autoria feminina e tenha seus trabalhos considerados relevantes por integrantes mais antigas, como indicam o fato dela assinar um dos prefácios⁵⁵ de “Caçada: murmúrios e tudo mais” (2021) da poeta Roseli Sousa (da Malta) e de seu livro “Mulheres de Fogo” (a edição de 2023 em formato industrial) ter sido selecionado em um edital público e ter o posfácio assinado pela renomada intelectual

⁵³ Thiago Kazu também é poeta e editor, além de ser seu amigo de longa data.

⁵⁴ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

⁵⁵ Incomumente este livro tem 3 prefácios, sendo o primeiro assinado pela artista e pesquisadora Iva Roth, o segundo por Roberta e o terceiro por Shaira Mana Josy.

paraense negra Zélia Amador de Deus.

Portanto, nossa escolha por prosseguir a presente investigação focalizando poemas da escritora Roberta Tavares decorre da apresentada revisão diacrônica do campo da literatura de autoria feminina na Amazônia paraense que faz parte do campo maior brasileiro. A partir de um olhar informado principalmente por estudos decoloniais e de gênero, identificamos Roberta e seus textos como representativos de um fazer literário atual de uma mulher afroamazônida que produz a partir de dentro escritos sobre o doce e o amargo de vivências pessoais e coletivas de mulheres atravessadas por opressões interseccionais de gênero, racialização e classe.

Na próxima seção, apresentamos nossas análises sobre suas obras, tendo como foco principal sua primeira publicação individual, o zine “Mulheres de Fogo”.

5 ANÁLISE DAS CRIAÇÕES LITERÁRIAS DE ROBERTA TAVARES

A presente seção corresponde à terceira e última etapa da pesquisa que busca alcançar nosso terceiro objetivo específico estabelecido na Introdução, ou seja, pensar sobre o fazer poético de Roberta Tavares em sua especificidade de obras escritas por uma pessoa da Amazônia paraense que é mulher e negra e quilombola escrevendo em Belém no século XXI. Defendemos que suas obras apresentam diversos aspectos disruptivos em relação à tradição tanto no tocante à materialidade dos livros quanto na construção dos poemas por nascerem de uma pessoa atravessada pelas supracitadas marcações sociais interseccionais que conjuga a reconfiguração de sua realidade ao exercício criativo em diálogo com os limites do campo de possíveis do espaço literário no trabalho de tecitura de suas obras. Isso não significa que seu fazer poético consiga escapar à lógica da colonialidade, mas que a tensiona apresentando algumas continuidades, por exemplo, quanto a certas formas poéticas e empregos de metáforas, ao mesmo tempo em que deixa ver movimentos de insubordinação quanto aos temas abordados e a maneira como o faz.

Como antecipado na seção Percurso Metodológico, nossas análises são divididas em cinco eixos assim separados para fins de maior clareza no estudo, pois, na prática, os diversos aspectos observados se imbricam na construção dos sentidos de uma obra. O primeiro eixo de análise é mais abrangente pois diz respeito à materialidade das três obras individuais publicadas por Tavares até o momento comparando-as entre si, a saber: os livros artesanais “Mulheres de Fogo” (zine de 2018) e “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” (2021) e o livro em formato industrial “Mulheres de Fogo” (2023). Do segundo ao quarto eixos as análises são mais endógenas pois se concentram nos poemas do zine, sendo que o segundo eixo trata de sua constituição formal e o terceiro foca em seus temas principais. Por sua vez, o quarto eixo é o exame da presença ou ausência nos textos de marcadores sociais de gênero, raça e classe, bem como, de outros que porventura estejam presentes. Por último, o quinto eixo consiste em uma abertura a diálogos intertextuais, pois parte dos poemas do zine para possíveis relações que estabelecemos entre eles com outros textos da mesma autora e com textos literários ou não de outras autorias.

Quanto ao primeiro eixo, reiteramos que sem ao menos um interlocutor que realize a leitura da notação escrita e a interprete, ela não completa sua função de enunciado, ou seja, de componente de um processo comunicacional (Gadamer, 1999; Ricoeur, 2010; Bakhtin, 2010). Ademais, o contato do leitor com qualquer notação se dá por algum tipo de mídia (Baitello Júnior, 2010), que no caso das obras de Roberta Tavares são superfícies móveis de

tipo secundário, mais especificamente livros. Além disso, como discutido anteriormente a partir de Baitello Júnior (2010), a importância de observar a materialidade dos livros se justifica porque as mídias não apenas veiculam mensagens, mais do que isso, geram ambientes comunicacionais, o que interfere tanto no perfil dos interlocutores atraídos para neles participar quanto nos sentidos que lhes são sugeridos. Isso tem uma série de implicações que dizem respeito a aspectos como o acesso ao livro em termos de custos e disponibilidade dos exemplares, as habilidades necessárias para seu manuseio e os estímulos sinestésicos que um volume pode provocar.

Na prática, destacamos que sujeitos com pouco capital econômico geralmente têm menos acesso a edições de luxo do que àquelas de baixo custo e produzidas em grandes tiragens, as quais tendem a circular mais, são mais viáveis para aquisição pessoal ou empréstimo em bibliotecas, por exemplo. Observamos também que geralmente sujeitos com competência de leitura pouco desenvolvida tendem a ser mais atraídos por livros ilustrados do que por livros-texto⁵⁶. Além disso, comparando livros físicos e digitais, as diferentes materialidades das mídias de tipo secundário e terciário também influenciam no compartilhamento das notações. Por exemplo, quando um sujeito entrega a outro um objeto livro é somente uma obra que entrega e sua função básica é ser lida. Por outro lado, o compartilhamento de uma obra digital requer que ambos os sujeitos emissor e destinatário possuam dispositivos apropriados e saibam utilizá-los para enviar, receber e abrir e ler o arquivo com a obra, caso contrário, será necessário adquirir também um dispositivo eletroeletrônico que tem um valor monetário incomparavelmente mais alto, que tem a mediação de leitura como somente uma de suas muitas funções e que pode conter milhares de obras. Quanto ao aspecto sinestésico, enfatizamos que a relação de um sujeito com os vários livros-texto digitais que podem ser armazenados em um aparelho eletroeletrônico (computador, celular, tablete ou leitor digital) é mais ou menos a mesma porque trata-se do mesmo objeto físico mediando seu contato com várias notações. Isso é o oposto do que ocorre com livros físicos, nos quais o manuseio de cada volume provoca no referido sujeito diferentes estímulos de seus sentidos de visão, tato e olfato de acordo com o formato, o tamanho, o peso, as texturas e os odores⁵⁷ do objeto decorrentes dos distintos materiais e métodos empregados em sua confecção.

Ademais, a forma de um objeto antecipa aos sujeitos os seus prováveis usos e modos de

⁵⁶ Tipo de livros em cujo interior há poucas imagens ou nenhuma, predominando as notações escritas, o contrário do que ocorre em livros ilustrados (Haluch, 2018)

⁵⁷ O hábito de cheirar livros e sentir prazer ou repulsa pelo objeto é comum entre pessoas que gostam de ler e é designado pelo substantivo bibliosmia (Academia Brasileira de Letras, s.d.).

manuseio. No caso específico das mídias secundárias, o tipo que mais importa na presente seção, a forma dos livros (incluindo seu interior e seu exterior) tende a gerar expectativas em possíveis leitores acerca de seus conteúdos no que se refere a gêneros textuais, temas e público-alvo. Isso vai ao encontro do que defende o historiador francês Roger Chartier (2002, p. 109) de que “na cultura impressa, uma percepção imediata associa um tipo de objeto, uma classes de textos e usos particulares. A ordem dos discursos é assim estabelecida a partir da materialidade própria de seus suportes: a carta, o jornal, a revista, o livro, o arquivo etc.”. Isso explica a mobilização dos sentidos causada pelo contato com objetos impressos que apresentam aspectos em conformidade a formatos convencionais e outros que desviam deles, como é o caso do zine de Tavares, que apresenta capa e página central que tais quais cartas requerem ser desdobradas para revelar seus conteúdos. Seus dois títulos seguintes também carregam características disruptivas, mas em aspectos diferentes e mais evidentes em um do que no outro, como exploramos na próxima subseção.

5.1 A materialidade das obras

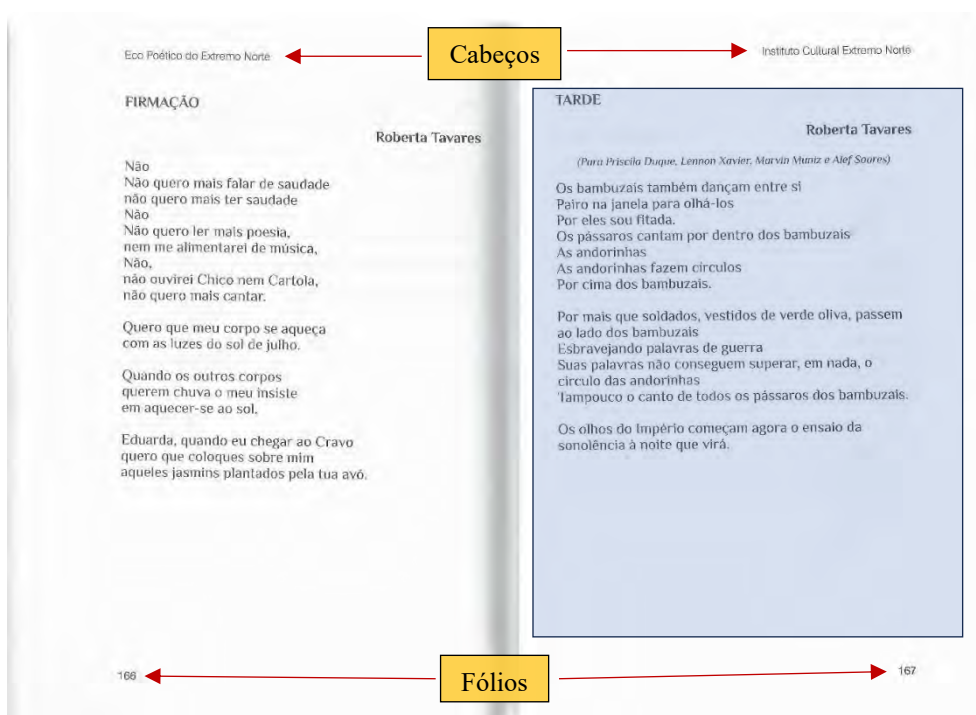
Justificamos a escolha do exame da materialidade dos exemplares de obras individuais de Roberta Tavares como primeiro eixo de análise porque, como discutimos anteriormente, a forma de um livro permite que um sujeito forme uma ideia acerca de seu conteúdo prévia ao ato da leitura por mobilizar conhecimentos preexistentes que ele adquiriu na interação com outros objetos do mesmo tipo. Destacamos que as expectativas do sujeito podem ser confirmadas ou contrariadas parcial ou totalmente a depender de quanto o livro em questão também siga ou se afaste do padrão conhecido. Nesse sentido, os aspectos que examinamos foram os projetos editoriais e gráficos dos volumes analisados, bem como, os materiais e modos de confecção neles empregados.

Para tratar dos aspectos que dizem respeito mais propriamente ao design editorial adotamos a taxonomia tradicional da área tomando como referência o trabalho da pesquisadora brasileira Aline Haluch (2018). Porém, ressaltamos que livros artesanais (como os dois primeiros títulos de Tavares) gozam de maior liberdade tanto em seus projetos quanto na execução do que aqueles em formato industrial. Ademais, falar em artesanaria pode significar coisas diferentes dependendo da obra, pois pode estar relacionado somente ao método de impressão ou somente à forma de encadernação ou a ambos. De todo modo, tanto em um formato quanto no outro é esperado que as várias partes que compõem materialmente um objeto livro colaborem para a construção de um todo que dialogue com seu conteúdo textual.

Para cada volume observamos a capa e o miolo. Quanto à capa, Haluch (2018, p. 82) explica que ela “é composta de 1ª capa [externa], seguida de 2ª e 3ª capas – que são as partes internas da capa –, 4ª capa [externa], lombada e orelhas”. A segunda e a terceira capas são geralmente, deixadas em branco, porém, alguns projetos as aproveitam de variadas formas, como, por exemplo, para imagens ou cores que dialogam com a imagem da primeira capa. Por sua vez, as orelhas são prolongamentos da capa dobrados para dentro que nem todos os livros apresentam, mas quando o fazem costumam posicionar nelas textos extras escritos por outras pessoas, a biografia da escritora acompanhada de uma fotografia ou menções a premiações que a escritora e/ou a obra tenha recebido. Já a lombada é a lateral pela qual o miolo e a capa são mantidos unidos. Em volumes cuja extensão em páginas é suficiente para que a lombada fique espessa e quadrada o mais frequente é encontrar nela a repetição do título, da autoria e da editora, esse é o caso somente do terceiro título de Tavares

Por sua vez, o miolo de um livro apresenta uma parte textual que é a notação escrita em si criada por sua autora circundada de partes paratextuais, ou seja, cabeços, fólios e elementos pré e pós-textuais que antecedem e sucedem a parte textual respectivamente e que podem ser de outras autorias. Para exemplificar os elementos que costumeiramente compõem uma página e sua disposição reproduzimos a seguir duas das três páginas dedicadas aos poemas de Tavares na antologia “Eco Poético” (2014).

Imagem 10 – Amostra da Antologia Eco Poético



Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Na imagem 10 é possível ver os fólios ou números das páginas, estes podem ter diferentes posicionamentos, sendo os mais comuns “no alto ou no pé da página, normalmente na extrema esquerda (pares) e direita (ímpares) ou, ainda, centralizada na mancha do texto”⁵⁸ (área em azul) e os cabeços, cuja “função é assinalar certas constâncias gerais (autor, título) ou parciais (nome do capítulo ou partes)”, como explica Haluch (2018, p. 46). No caso da amostra, a configuração das páginas é bem tradicional com os fólios na parte inferior extrema externa e os cabeços no topo. A despeito do que sugere o nome, os cabeços também podem aparecer na parte inferior das páginas e muitos livros individuais de poesia não os contêm, sendo também esse o caso dos três títulos de Tavares analisados.

Listamos a seguir os elementos pré e pós-textuais mais recorrentes em livros literários enumerados por Haluch (2018), a saber:

- a) partes pré-textuais: falsa folha de rosto (contém só o título do livro e às vezes o nome da autora, geralmente usada para autografar), folha de rosto (com o título, o nome da autora, editora, cidade e ano), página de créditos (que costuma incluir a ficha catalográfica), dedicatória (geralmente isolada na parte inferior da página seguinte à de créditos), epígrafe (breve citação de outro autor, também geralmente isolada na parte inferior da página seguinte à dedicatória), sumário, prefácio e agradecimentos;
- b) partes pós-textuais: posfácio, apêndice e colofão (informa sobre a impressão).

Cabe destacar que o prefácio e o posfácio são textos geralmente escritos por pessoas que apresentam ou comentam a obra que são convidadas para isso pela escritora. O mais comum é que tais convidadas sejam escolhidas por manterem relações de afeto com ela e/ou por sua relevância enquanto agentes no campo da produção cultural na posição de artistas ou de recepção crítica. Com exceção do zine de Tavares que não apresenta tais elementos, seus dois títulos seguintes os trazem e eles são de autoria de mulheres que atuam como artistas e pesquisadoras do/no Pará e que discutem a relação entre literatura, colonialidade, gênero, racialização e interseccionalidades.

Destacamos que, mesmo quando não informadas no colofão as tipografias ou famílias de fontes são fundamentais em projetos editoriais, especialmente em livros majoritariamente compostos por textos. Sobre elas, Haluch (2018) enfatiza a importância de sua boa legibilidade, ou seja, que o desenho das letras não tenha excesso de ornamentos e que seu tamanho seja

⁵⁸ A mancha é a área das páginas reservada para a parte textual dentro de certas margens. Seus limites são mais visíveis em páginas cujos textos são escritos em prosa e com alinhamento justificado, como no presente volume.

adequado para facilitar a decodificação das palavras pela pessoa que lê. Além desse aspecto, acrescentamos a boa legibilidade de que fala a pesquisadora estadunidense Robin Williams (2013), o que também está relacionado ao desenho e ao tamanho das letras, mas se refere a que eles favoreçam a leitura prolongada de livros completos ou de textos mais extensos. Para esse propósito, o tipo de fonte mais adequado depende do suporte, sendo as mais indicadas para impressos as que possuem serifa ou pequenos traços em suas terminações por propiciarem o direcionamento do olhar da leitora para a letra seguinte, como é o caso da fonte Times New Roman utilizada no presente volume. Nos três livros de Tavares, embora não haja indicação das tipografias utilizadas, observamos que as fontes são serifadas, sendo as mesmas no corpo dos poemas e em seus títulos, onde se emprega um tamanho maior para destacá-los. Além disso, aparentemente a mesma tipografia é utilizada no segundo e no terceiro títulos, sendo a do primeiro diferente, mas semelhante, o que gera uma certa unidade ou identidade visual aos três volumes por mais distintos que eles sejam em diversos outros aspectos.

A presença e distribuição dos demais elementos em cada um dos três títulos individuais de Tavares analisados será apresentada nas subseções a seguir na ordem de lançamento, ou seja, do título mais antigo para o recente. Esta escolha foi motivada pela observação de que embora os três tenham aspectos disruptivos, o mais antigo é onde isso é mais acentuado e o mais recente é aquele que mais se aproxima do formato industrial tradicional. Acreditamos que isso se deva ao próprio processo de profissionalização de ambos escritora e editor, mas pode envolver outros fatores que discutimos à frente.

5.1.1 Mulheres de Fogo (zine)

O primeiro título de Tavares foi autofinanciado e publicado em formato artesanal em pequenas tiragens. Em sua entrevista ao podcast PodEcoar (2023) mencionada na Introdução, a escritora explica que o zine nasceu em 2018 “de uma necessidade”, pois sendo ela frequentadora de saraus, foi instada por pessoas que a acompanhavam a ter algo físico para apresentar. Ressaltamos que por esse período Tavares não apenas frequentava saraus em Belém há cerca de 9 anos, ela também já atuava como organizadora, já tornava sua produção autoral pública declamando nessas ocasiões e já tinha alguns poemas publicados em antologias (sendo um deles premiado), isto é, já era reconhecida como poeta por uma parte dos agentes do campo literário local. Por isso, ela já havia formado um público-leitor que demandava uma obra física individual de sua autoria, isto é, existia um grupo de interlocutores dispostos a dialogar com ela por meio de sua produção artística.

Como vimos na seção 4, Tavares reiterou a supracitada resposta em entrevista para a presente pesquisa e acrescentou que a publicação se deveu à grande insistência de seu amigo Thiago Kazu que já produzia zines autorais na época. Ela também reiterou considerar-se uma pessoa que mais reescreve do que escreve e disse sobre o zine que “a maior parte dos poemas não são de 2018, são coisas velhas que eu tinha guardado” e que foram selecionados de uma pasta e escolhidos para essa obra em parceria com Kazu, que atuou como seu editor e foi quem propôs e executou o projeto editorial e gráfico. Por suas postagens em redes sociais, verificamos que o lançamento da primeira edição da obra foi em um dos encontros do Sarau do Povo da Noite no espaço cultural Casa Velha no bairro da Cidade Velha no dia 15 de junho de 2018.

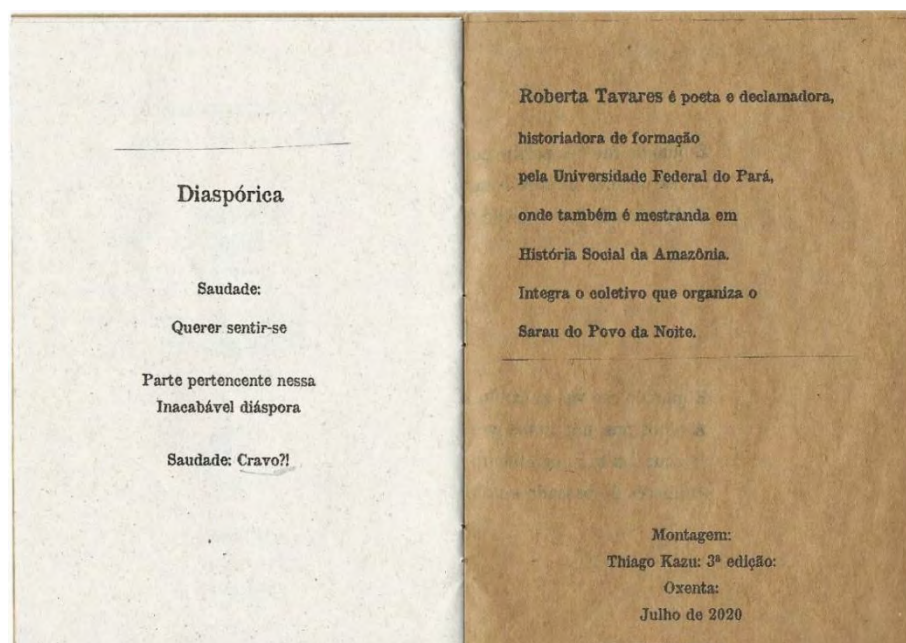
No que diz respeito a quantos exemplares do zine foram confeccionados e vendidos, Tavares soube informar somente que ele teve três edições⁵⁹, cada exemplar comercializado a 20 reais e podendo ser adquirido diretamente com ela, com o editor ou na livraria Ifá. Seu desconhecimento acerca desse quantitativo indica que o retorno financeiro não foi uma de suas motivações centrais para publicar. Independe do número exato de exemplares produzidos, atestamos que sua circulação não ficou circunscrita localmente pois é por esta obra que Tavares é citada no artigo de Vasconcelos (2021) mencionado na Introdução sobre a poesia contemporânea produzida por mulheres.

A edição do livro “Mulheres de Fogo” a que tivemos acesso foi a 3ª, publicada em julho de 2020 segundo o colofão, este deslocado em relação ao padrão e localizado na terceira capa, como se pode ver na Imagem 11. As outras informações que ele traz são o nome de quem montou a obra artesanal (Thiago Kazu) e de sua extinta editora informal “Oxenta”, por onde a publicação foi feita. Embora não conste no impresso, segundo Tavares, era uma editora que funcionava em Belém.

Na Imagem 11, pode-se ver que na 3ª capa também consta uma minibiografia da autora. Além disso, vê-se que a capa do livro é impressa em papel do tipo kraft de baixa gramatura e de tamanho A4 (21x29cm).

⁵⁹ Em conversa informal com a pesquisadora, Thiago Kazu disse que ele também não saberia precisar o número, mas que acreditava ter confeccionado entre 400 e 500 exemplares desse zine somando as três edições.

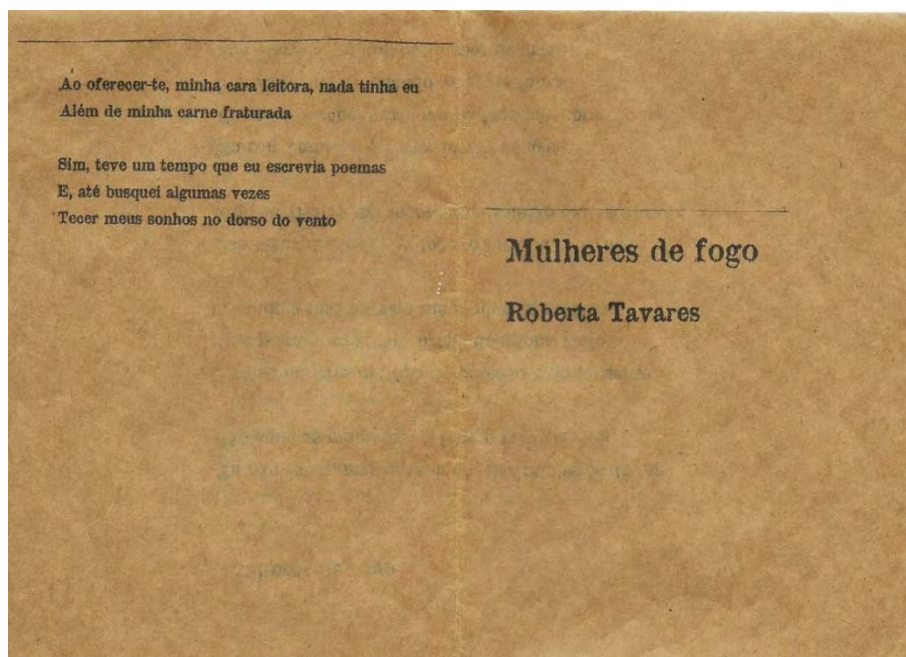
Imagem 11 – Último poema e 3ª capa de “Mulheres de Fogo” (zine)



Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Sua lombada é de tipo canoa, ou seja, com as páginas dobradas ao meio e a capa e o miolo são unidos por uma única costura bem na dobra central do volume. Porém, há três aspectos incomuns nesta capa. O primeiro que pode ser observado na Imagem 12 é que a costura não fica visível externamente, o que seria o esperado neste tipo de lombada.

Imagem 12 – 1ª e 2ª capas de “Mulheres de Fogo” (zine)



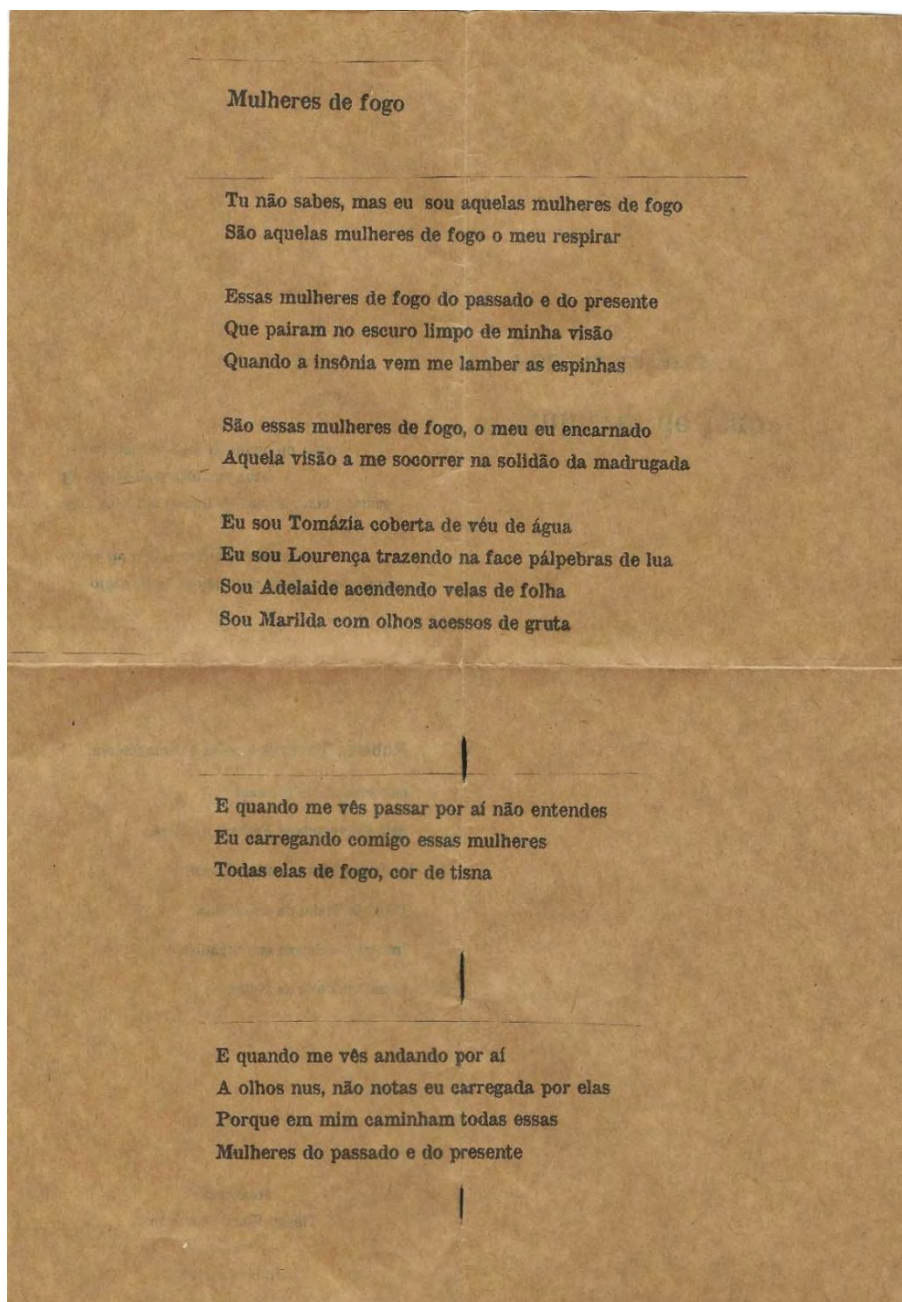
Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Também observável na Imagem 12, o segundo aspecto disruptivo é que há um poema

sem título na quarta capa que não se repete em seu miolo, como é mais comum. Além disso, trata-se da dedicatória do livro (por isso, doravante denominado de poema-dedicatória), que costuma ser posicionada na segunda página, logo após a folha de rosto em projetos editoriais tradicionais (Haluch, 2018). Portanto, há o deslocamento de um elemento que via de regra seria pré-textual.

O terceiro aspecto diz respeito ao fato da capa ser desdobrável, mas não em orelhas, como seria previsível (Haluch, 2018); há uma dobra ao meio que quando aberta verticalmente para cima, revela em seu interior a costura e o poema que dá título ao livro, como se pode ver na Imagem 13. Essa escolha faz com a forma dialogue com o conteúdo do poema-dedicatória da 4ª capa, principalmente com seu último verso onde se lê “tecer meus sonhos no dorso do vento” (Tavares, 2020a, grifo nosso), pois o poema-título está no dorso da página. O diálogo também se dá entre a forma e o poema “Mulheres de Fogo” inicialmente oculto, pois, além de simular uma carta, a voz enunciativa fala da dificuldade de percepção da leitora a quem se dirige (“tu”) no primeiro verso da primeira estrofe afirmando “tu não sabes”, reiterada no 1º verso da quinta estrofe “e quando me vês passar por aí não entendes” e conclui no 2º verso da última estrofe “a olhos nus não notas”. De fato, com a capa dobrada a leitora não tem como tomar conhecimento das mulheres ocultas que carregam a voz enunciativa e são igualmente carregadas por ela.

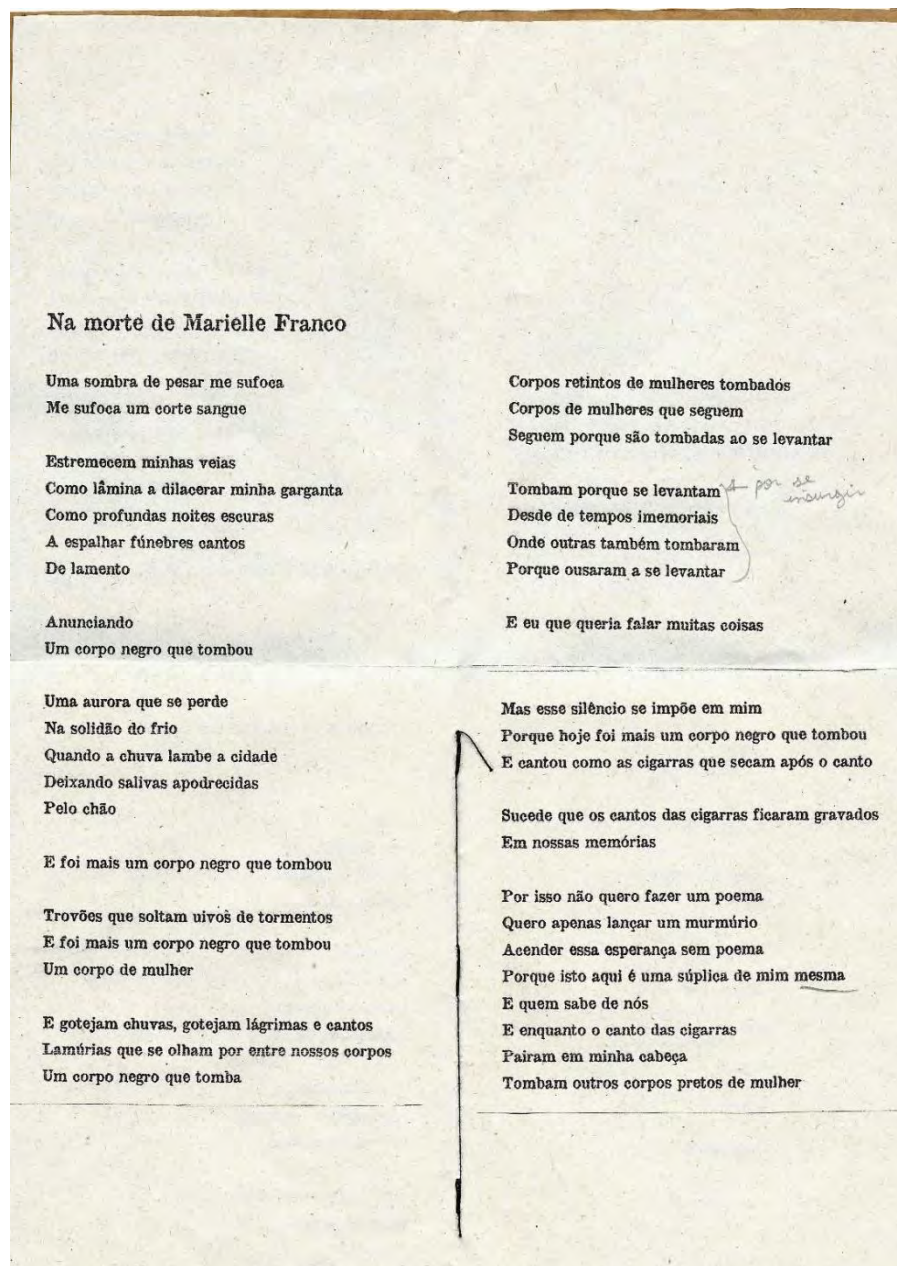
Imagem 13 – Poema “Mulheres de Fogo” no verso da folha que forma a capa



Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Quanto ao miolo, observamos que as folhas são de papel do tipo reciclado também de baixa gramatura e também em tamanho A4, mas, cortadas horizontalmente ao meio, resultando em páginas com a dimensão aproximada de 14,5x10cm, como se pode ver acima na Imagem 11. A exceção é a folha localizada bem no centro do volume que não é cortada, mas dobrada assim como a capa e, ao ser aberta, revela o poema mais extenso da obra, que ocupa o espaço equivalente a quatro páginas do volume, como se pode ver na Imagem 14.

Imagem 14 – folha central do zine “Mulheres de Fogo”



Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Na Imagem 14, também observamos que a folha da capa é alguns milímetros mais alta e mais larga do que a folha central do miolo. Destacamos que tanto em publicações em formato industrial quanto em artesanal quando há uma diferença de tamanho na obra, ela costuma ser eliminada pelo corte (ou refile) das folhas após a encadernação para dar acabamento simétrico, mas isso não foi feito aqui. Por fim, também são observáveis tanto na capa quanto no miolo as linhas horizontais irregulares visíveis acima ou abaixo de cada porção textual (Imagens 11 a 14). Esse detalhe sugere que tenha sido montado um protótipo do livro com colagens que este foi reproduzido por meio de fotocópias depois montadas e encadernadas com costura. Manter tais

“imperfeições” indica a escolha de ressaltar a manufatura do trabalho.

Ainda sobre o miolo, observamos que o volume não apresenta nenhum elemento pré-textual nem cabeços, tampouco fólhos. Tais características não são incomuns em zines, tampouco sua pequena extensão visto que são publicações de baixo custo, sendo esta obra de Tavares composta de somente 13 poemas em seu miolo, que somados ao da 4ª capa contabilizam 14 poemas ao todo.

No entanto, mesmo em zines é incomum a ausência de sumário e de numeração dos poemas, pois tais elementos têm a função de direcionar o fluxo de leitura. Assim, em associação às dobraduras, a ausência desses elementos no zine de Tavares acarreta uma quebra na expectativa quanto ao manuseio do objeto-livro que, em um primeiro momento, traz certa confusão acerca de qual seria a ordem de leitura projetada pela escritora e/ou pelo editor. Porém, superado o estranhamento inicial, tal aspecto oferece maior liberdade ao fluxo de leitura do que publicações em conformidade aos padrões tradicionais.

Por fim, reiteramos que o mais comum em publicações independentes é que elas não tenham registros legais. Por um lado, isso as mantém invisíveis para estatísticas oficiais e vulneráveis quanto à garantia de seus direitos autorais, como discutimos na quarta seção. Por outro lado, possibilita uma celeridade na produção das edições por eliminar o tempo da etapa burocrática envolvida no processo formal, além de baixar o custo do investimento inicial para a escritora, o que, em consequência, possibilita a confecção de um número maior de exemplares e permite que seu valor comercial também seja mantido baixo para os compradores/leitores. No caso do zine de Tavares isso resultou em exemplares acessíveis por não serem raros nem caros quando comparados a outras obras em circulação no campo literário local, o que contribuiu para sua maior circulação.

Em suma, a materialidade do zine “Mulheres de Fogo” é um bom exemplo de obra de orientação decolonial por seu um formato pouco convencional, o que abre mais possibilidades de manuseio do objeto-livro e de sua leitura. Além disso, seu baixo custo facilitou tanto o acesso da escritora aos meios de publicação quanto sua aquisição pelas leitoras.

5.1.2 Lugar de Se Morrer é Também o Poema

O segundo título de Tavares é o que ela declarou em entrevista para a presente pesquisa considerar como seu primeiro livro, pois o anterior seria somente um zine. Optamos por não

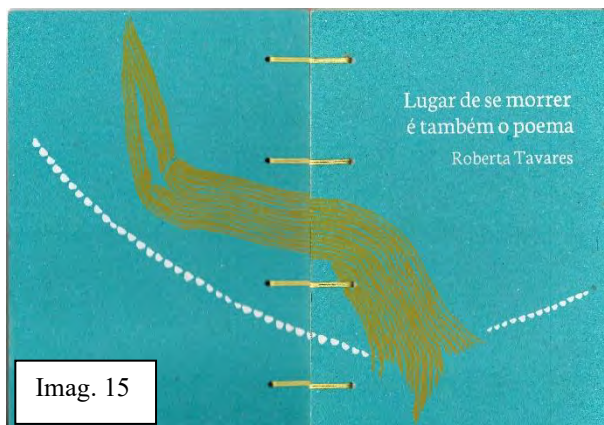
adotar essa distinção técnica⁶⁰ por entender que ela simbolicamente reduz o valor da obra. Por isso, continuamos tratando seu primeiro título como um livro artesanal e, em consequência, “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” como seu segundo livro, título ou obra.

Assim, igualmente editado por Thiago Kazu, mas, diferente do anterior por não ter sido uma autopublicação, seu segundo título teve uma primeira edição viabilizada financeiramente pela aplicação estadual em 2021 da lei emergencial Aldir Blanc de subsídio ao setor cultural profundamente afetado pela pandemia de COVID-19. A obra teve seu lançamento oficial em agosto de 2022 em uma tiragem de 200 exemplares comercializados a 40 reais cada e esgotada em pouco menos de um ano. Em 2023, o título ganhou uma segunda edição (cuja tiragem desconhecemos) em formato industrial. Ressaltamos que as duas edições apresentam projetos editoriais semelhantes, mas se distanciam porque a primeira (a que examinamos) tem um formato híbrido, pois corresponde ao padrão industrial em alguns aspectos, mas mantém uma série de características artesanais na execução de sua materialidade.

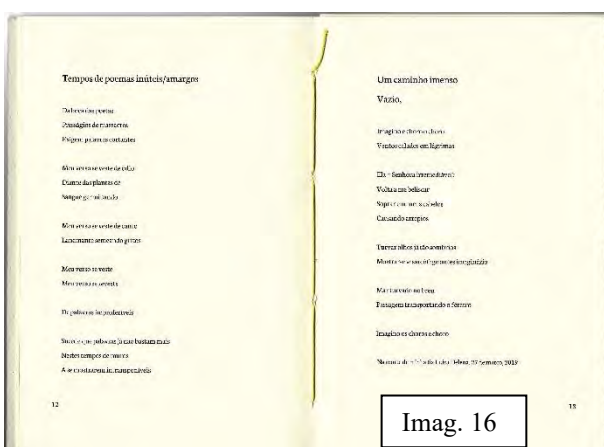
O miolo da 1ª edição é composto de 3 cadernos, cada um com 6 folhas de papel fosco amarelado, poroso e de baixa gramatura, dobradas horizontalmente ao meio, resultando nas medidas de 14 x 21 centímetros unidas por costura com uma linha amarela espessa na dobra central (Imagem 16). Os cadernos são unidos à capa utilizando costura na mesma linha amarela que avança horizontalmente os dois primeiros centímetros da margem esquerda visíveis na lombada exposta (Imagens 15 e 18). Assim, além de não haver ocultação da estrutura física da montagem, seu formato de livro artesanal é enfatizado pela escolha estética que assume e valoriza sua manufatura, como se pode observar nas imagens dispostas em mosaico a seguir.

⁶⁰ Segundo a norma da 6029 da ABNT em vigência desde setembro de 2002, um livro deve ter o mínimo de 50 páginas excluídas as capas. A denominação técnica de uma publicação que tenha entre cinco e 49 páginas excluídas as capas seria folheto.

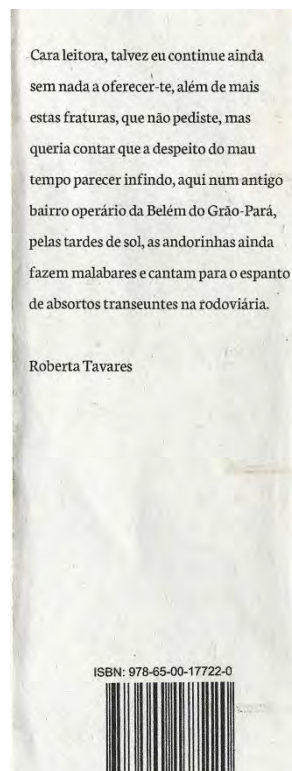
Imagem 15 – Capa aberta de “Lugar de Se Morrer é Também o Poema”; **Imagem 16** – Folha central do livro; **Imagem 17** – Tira da 4ª Capa; **Imagem 18** – Lombada do livro



Imag. 15



Imag. 16



Imag. 17



Imag. 18

Fonte: fotografias da pesquisadora

Quanto à capa, na Imagem 16 podemos observar que ela é confeccionada em duas folhas de papel holler (um tipo de papelão cinza) de 15 x 21centímetros cada, pintadas em serigrafia somente em uma das faces. Na 1ª capa há o título da obra, o nome da autora e um padrão gráfico que tem continuidade na 4ª capa, o qual consiste em pontos brancos que remetem à arte corporal de origem africana e linhas amarelo-alaranjadas que nos sugerem a cauda de um peixe, a asa de um pássaro ou um rio transbordando, tudo sobre um fundo azul turquesa, havendo harmonia entre as cores⁶¹. Acerca da capa dessa obra, na entrevista para a presente pesquisa, Tavares explicou que as cores foram pensadas para evitar que o termo “morrer” presente no título fosse tomado como o tema da obra, “para não dar essa ideia pré-concebida de que era um livro, como é que eu posso dizer, funesto ou alguma coisa do tipo. E o azul tem essa simbologia de vivo, né, de estar vivo, de vida, e por isso que a gente decidiu colocar o azul com esse dourado também”. Quanto ao significado da pintura, Tavares disse que se tratava de uma imagem aberta às interpretações dos leitores.

⁶¹ Azul e laranja são cores complementares no círculo cromático e muito frequentemente empregadas juntas (geralmente com a primeira em maior proporção) em projetos gráficos que buscam criar harmonia visual.

A quarta capa conta ainda com uma estreita tira de papel reciclado de baixa gramatura, como no miolo da obra anterior, cujas extremidades dobram-se para dentro formando uma cinta removível (Imagem 17). Nesta, consta uma dedicatória em prosa que dialoga com o poema da 4ª capa de seu primeiro título e que sendo a única do volume também é um deslocamento em relação à posição do que tradicionalmente seria um elemento pré-textual (Haluch, 2018).

O miolo contém fólhos e é aberto por uma falsa folha de rosto na qual se lê o título do livro e o nome da autora, com a página de créditos logo em seu verso, na qual a ficha catalográfica informa que se trata de uma edição independente, que o projeto gráfico e sua execução foram realizados por Thiago Kazu e o responsável pela revisão textual foi Rodrigo Barata. Na sequência há um prefácio, seguido de um sumário e outra falsa folha de rosto (mas contendo somente o título) que abre a parte textual da obra. Esta é composta de 35 poemas e, em sua última página, há um texto em prosa no qual a autora comenta sua relação com a poesia. Após ele, há uma parte pós-textual composta de um posfácio que ocupa a antepenúltima e penúltima páginas do volume e da última página que traz a minibiografia da escritora, seus endereços digitais para contato, o ISBN em código de barras e o colofão informando o local e a data de impressão do livro sem, no entanto, informar sobre os materiais nem as tipografias nem a gráfica em que foi impresso.

Assim, destacamos que essa obra tem registros legais, emprega materiais mais caros, foi impressa em uma gráfica, é bem mais extensa do que a anterior e sua manufatura envolveu procedimentos técnicos mais trabalhosos e demorados. Tais aspectos tendem a elevar muito o valor de produção, o que costuma ser repassado ao comprador do objeto, mas no caso dessa obra o valor de venda não é proporcionalmente mais alto devido ao supracitado aporte financeiro que viabilizou sua produção. Ainda assim, os exemplares foram comercializados pelo dobro do valor do título anterior, o que somado ao fato de terem sido produzidos em menor número, torna essa edição menos acessível a leitoras possuidoras de pouco capital econômico. Ressaltamos, no entanto, que tendo em vista que se trata de um segundo título da escritora, cuja edição esgotou rapidamente, isso não parece ter sido um grande obstáculo para sua circulação. Uma possível explicação é que um público-leitor já consolidado tende a estar disposto a pagar mais pela nova obra de uma escritora por pré-avaliar positivamente sua qualidade com base na autoria. Além disso, reiteramos que houve uma segunda edição posterior em formato industrial, o que possibilitou o contato de outras pessoas com a notação escrita da segunda obra de Tavares mesmo que em uma materialidade distinta, logo, tendo uma experiência sensorial diferente e um pouco menos disruptiva.

Também cabe observar que, diferente do zine, esse título apresenta prefácio e posfácio.

Eles são respectivamente de autoria da jornalista e escritora paraense Paloma Franca Amorim, que há muitos anos vive em São Paulo, e da professora e poeta baiana negra Luzia Gomes que há muitos anos vive em Belém e que é parceira de Tavares na coordenação do projeto de extensão “Xirê da Leitura: mulheres negras grafando memórias em letras de poesia”, mencionado na Introdução. Ambas são escritoras brasileiras do e no Pará e são pública e ativamente envolvidas em movimentos que visam dar mais visibilidade à produção de autoria feminina local, sobretudo a de mulheres racializadas. A relevância desse dado está em que a presença de tais textos, por um lado, confere validação à obra por seu reconhecimento público enquanto literatura conferido por outras agentes do campo. Por outro lado, reafirma a participação de Tavares numa rede de relações com mulheres que lhe são contemporâneas e que compartilham de seu posicionamento político de resistência ao sistema literário enquanto espaço saturado de relações interseccionais de poder.

5.1.3 Mulheres de Fogo (formato industrial)

A terceira obra de Tavares tem o mesmo título da primeira, mas é um livro distinto. Projeto contemplado em 2022 pelo prêmio Preamar de Arte e Cultura da Secretaria de Cultura do Pará, a primeira edição desse “Mulheres de Fogo” foi publicada em 2023 na tiragem de 300 exemplares em formato industrial. Em atendimento ao item obrigatório previsto no edital de seleção de adoção de medida de acessibilidade, a obra também conta com uma versão em áudio gravada com a voz da própria autora e disponível para acesso gratuito na plataforma Youtube. Cada exemplar da primeira edição (a que examinamos) foi comercializado a R\$ 35,00 em seu lançamento no dia 30 de março de 2023 na Casa da Linguagem, ocasião que incluiu uma sessão de autógrafos e uma roda de conversa formada por intelectuais negras com a mediação da supracitada professora e poeta Luzia Gomes que posfaciou seu título anterior. Esgotados os exemplares, a obra teve uma segunda edição cuja tiragem desconhecemos publicada no mesmo formato cerca de um ano mais tarde.

Esse é seu livro mais extenso até o momento e aquele cujo projeto editorial é o que mais corresponde a características tradicionais. Para começar, suas dimensões correspondem a 15,5 x 22,5 centímetros, um dos padrões comuns em gráficas atuais, e sua confecção é composta de 5 cadernos colados à capa, cada um com 5 folhas de papel amarelado, poroso e de baixa gramatura dobradas ao meio. Na Imagem 19 pode-se ver que a capa apresenta uma ilustração que se estende da 1ª capa à lombada e à 4ª capa, que, por sua vez, apresenta a logomarca do editor e, assim como o zine homônimo, traz o mesmo poema-dedicatória não repetido no miolo.

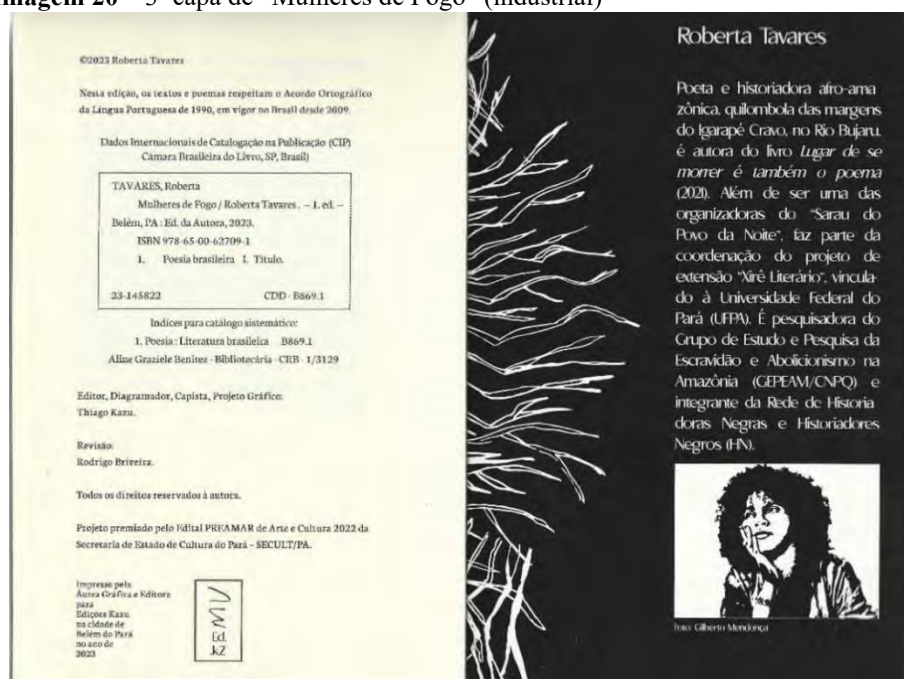
Imagem 19 – 1ª e 4ª capas e lombada de “Mulheres de Fogo” (industrial)



Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Já na Imagem 20, pode-se observar que a capa não tem orelhas, porém, a 2ª e a 3ª capas são impressas com padrões gráficos que dialogam com a ilustração abstrata das capas externas e são aproveitadas para um texto de apresentação do livro (2ª capa) e para uma minibiografia da escritora acompanhada de sua imagem (3ª capa).

Imagem 20 – 3ª capa de “Mulheres de Fogo” (industrial)



Fonte: digitalizado pela pesquisadora

Quanto ao miolo, como se pode ver na Imagem 20, a página de créditos foi deslocada (Haluch, 2018) para a última página e combinada ao colofão. Este, por sua vez, nada diz sobre tipos de papel e tipografias empregadas no volume, mas informa que a impressão foi feita em Belém em 2023 pela “Áurea Gráfica e Editora” para “Edições Kazu”, contradizendo a ficha catalográfica (na mesma página) onde consta tratar-se de uma edição independente (“Da autora”). Já os créditos informam que o responsável pela edição, diagramação, capa e projeto gráfico da obra foi Thiago Kazu que também editou os dois títulos anteriores.

Ainda sobre o miolo, ele é aberto por uma falsa folha de rosto na qual se lê o título do livro e o nome da autora, seguida por: uma página com uma dedicatória, o sumário logo em seu verso, uma epígrafe, outra falsa folha de rosto (mas só com o título), mais uma epígrafe em seu verso e, logo na página seguinte, a abertura do primeiro capítulo do volume composta de 15 poemas. Após este, há mais 3 capítulos, cada um sendo antecedido por uma epígrafe e apresentando extensões bem variadas, isto é, o segundo é composto de somente 1 poema, o terceiro de 19 e o quarto de 13, sendo o último uma reedição da primeira obra de Tavares, o supracitado zine também intitulado “Mulheres de Fogo”.

Quanto às epígrafes, ressaltamos que cada uma é de uma autoria diferente e trata de um tema distinto dialogando com o conjunto de poemas que precede, sendo de Marley Silva a que antecede a abertura da obra e seu tema é a busca pela liberdade no Brasil do período da escravidão. Já a que antecede o primeiro capítulo é de autoria de Dalcídio Jurandir e fala sobre afroreligiosidade feminina. Por sua vez, a que antecede o segundo capítulo fala sobre o poder consolador da poesia para mães que perderam suas crianças e é de Solano Trindade dialogando diretamente com seu único poema que tematiza a morte do menino Miguel ocorrida em Recife em julho de 2020 e que teve repercussão nas mídias de notícias nacionais. Antecedendo o terceiro capítulo, Audre Lorde fala sobre o amor entre mulheres. Por fim, a epígrafe que antecede o quarto capítulo é o conceito de paz quilombola proposto por Beatriz Nascimento⁶². Por meio de uma relação de intertextualidade, cada uma das cinco cumpre a função de sugerir às leitoras o tema geral da obra e dos capítulos e revela algumas das referências da escritora enquanto leitora e o que a comove como pessoa. Dessas, a que nos chama a atenção em especial é a quinta justamente por sua relação com o conjunto de poemas

⁶² “Há um conceito dentro do quilombo chamado ‘paz quilombola’. A guerra está, a guerra existe, mas mesmo dentro da guerra e para a guerra, é necessário a paz. A paz seria como um espelho ou contraponto da guerra dentro da própria guerra. Esse estado de estar guerreiro significa estado de estar em paz. Você vai derrotar o agressor se estiver em paz” (Nascimento, *apud* Tavares, 2023, p. 82).

que anteriormente formara o zine. Ela enfatiza a ligação de Tavares tanto com sua identidade de pessoa quilombola quanto com sua identidade profissional de historiadora que pesquisa processos coloniais e de resistência.

Além disso, foi possível observar que suas páginas contêm fôlios e que após a parte textual há um posfácio de duas páginas assinado por Zélia Amador de Deus que o abre com um poema de Conceição Evaristo como epígrafe. Por fim, há uma nota do editor informando que este livro possui o mesmo título do zine de 2018, o qual é reeditado no capítulo 4 preservando sua organização original.

Aqui cabe duas breves observações sobre os elementos pós-textuais. Sobre o posfácio, destacamos que tanto a autoria quanto a aproximação que ela faz do fazer poético de Tavares com o de outra escritora já renomada reforçam o reconhecimento e a relevância da produção da paraense no campo da literatura. Além disso, a escritora renomada em questão é justamente Evaristo, que discute uma escrita que parte de si sem ser precisamente individual, pois carrega consigo ecos de toda uma coletividade de mulheres brasileiras negras, e o posfácio de Zélia aponta que a obra de Tavares caminha na mesma direção. Por sua vez, a nota do editor acaba por guiar não somente o fluxo de leitura dessa edição, também desfaz qualquer dúvida ou ambiguidade que se pudesse ter acerca de uma ordem correta na leitura do zine. Assim, aquelas leitoras que possuem exemplares do zine podem ter o fluxo de futuras releituras influenciado por essa nota tanto quanto aquelas leitoras que porventura só vierem a ter oportunidades de acesso a seus exemplares posteriormente.

Quanto à materialidade da obra, considerando as dimensões físicas, o formato industrial, o fato do volume não apresentar costuras nem dobraduras heterodoxas e dispor os poemas linearmente da esquerda para a direita em páginas numeradas, tudo isso faz com que ela vá ao encontro de expectativas de leitura ocidentais tradicionais. Ademais, o valor de venda da obra, o número de exemplares produzidos e a disponibilização gratuita do texto em outra mídia garante sua acessibilidade ao público-alvo já consolidado de Tavares, bem como, possibilita sua ampliação.

5.1.4 Aproximando as obras

O exame da materialidade das três obras abrangeu não somente os projetos gráficos, materiais e métodos de encadernação, incluiu também o contexto e condições de produção de cada uma. A relevância do conjunto desses aspectos está tanto nas possibilidades expressivas que a materialidade de uma obra pode ter quando em sua acessibilidade aos leitores. Nesse

sentido, observamos que mesmo a segunda obra de Tavares, que é a mais rara e de valor de venda ligeiramente mais elevado, não chega a ser inacessível. Isso porque todas as três foram produzidas em pequenas tiragens, mas estas acabam não sendo tão pequenas se considerado o cenário local exposto na seção 4 e o fato de que todas tiveram novas edições. Dessa forma, destacamos que para cada uma de suas obras há mais de 200 exemplares em circulação.

Ainda no que diz respeito à acessibilidade, observamos que suas obras empregam tipografias sem excesso de ornamentos e de tamanho adequado, o que as torna bem legíveis e assegura uma boa leitura para a maioria das leitoras. Essas escolhas somam-se na primeira e segunda obras às cores dos papéis dos miolos oferecendo maior conforto visual a tais sujeitas. Ressaltamos ainda que a segunda e a terceira obras são de manuseio simples porque se aproximam mais do padrão editorial corrente mesmo apresentando alguns desvios. Por sua vez, com suas dobraduras a ausência de sumário e de numeração de páginas e de poemas, o zine é a obra que mais se afasta do padrão esperado para o manuseio de um objeto-livro. Ainda que isso cause uma quebra de expectativa nas leitoras, não chega a torná-lo complicado ao ponto de dificultar o ato de ler, ao contrário, convida a experimentar diferentes ordens no fluxo de leitura.

Quanto aos elementos pré e pós-textuais presentes nas obras, destacamos que os textos referentes à biografia da escritora desde a primeira obra apresentam-na às leitoras como poeta e historiadora. Porém, é a partir da segunda que eles trazem as informações de que ela é uma mulher afroamazônida e quilombola da comunidade do Cravo. Essa adição nas obras seguintes parece um indício do reconhecimento de Tavares sobre a expansão de seu público-leitor. Uma vez que este tenha passado a incluir outras pessoas que não somente as que a conheciam e acompanhavam seu trabalho em saraus, incluir esses vínculos identitários seria uma forma de sinalizar para elas a importância que a escritora lhes atribui e que eles podem ser chaves de compreensão para sua leitura.

Observamos também que os textos de outras autorias incluídos em sua segunda e terceira obras, ou seja, os prefácios, posfácios e epígrafes demonstram a integração de Tavares à cena cultural local, bem como, suas parcerias e alinhamentos políticos. Por fim, a nota do editor na terceira obra reafirma a importância da primeira, o que tem como consequência o resgate da produção inicial da escritora que ela considera boa e sugere mais um direcionamento de sentidos a novas leitoras.

Na próxima subseção, apresentamos e discutimos os resultados dos demais eixos de análise. Ressaltamos que, como anteriormente anunciado, o segundo ao quarto eixos de estudos se concentram no zine “Mulheres de Fogo”.

5.2 Análise dos poemas de “Mulheres de Fogo”

Os textos considerados literários seguem uma série de convenções diferentes daquelas observadas na construção dos não literários, como discutimos na Introdução. Embora possam tratar de quaisquer temas e dialoguem com a realidade imediata da pessoa que os produz, podem fazê-lo de forma altamente reconfigurada, pois eles não têm compromisso com dados nem fatos verificáveis. Além disso, sua maior abertura à multiplicidade de interpretações também advém do fato que tanto ou mais importante do que o conteúdo dos enunciados é a forma como a escritora os organizou e emitiu.

Assim, a análise dos poemas de Tavares partiu da condição necessária (ainda que não suficiente) da observação de aspectos, tais como: a seleção de palavras, seu posicionamento textual, sua repetição e o ocasional desvio de regras da gramática normativa. Defendemos que todos esses recursos foram trabalhados pela escritora na composição de um conjunto de poemas majoritariamente em versos livres e com rimas externas só ocasionais, fazendo uso de diversos recursos para gerar efeitos sonoros e estranhamentos pela desautomatização da linguagem, o que contribui para sugerir efeitos de sentidos para quem lê sua obra. Adicionalmente, a maneira como a notação escrita de alguns poemas é disposta na superfície das páginas dialoga com seus conteúdos reforçando certas possibilidades de sentidos, o que é uma prática recorrente entre escritores brasileiros desde o movimento modernista nacional no início do século XX.

A seguir, examinaremos os poemas do zine de Tavares quanto à forma como foram construídos. As duas subseções consecutivas, se ocuparão respectivamente dos principais temas dos poemas e dos marcadores sociais de gênero, racialidade e classe identificados.

5.2.1 Quanto à forma

O segundo eixo de análises diz respeito à estrutura formal dos textos que compõe a obra. Reiteramos que os textos foram examinados a esse respeito segundo convenções e taxonomia da tradição estruturalista de Estudos Literários como descrita por Coutinho (2008).

Assim, destacamos que todos os textos que compõe “Mulheres de Fogo” foram escritos em verso e podem ser classificados como poemas líricos. Isto significa que seu foco é a expressividade do código linguístico manipulado para que as vozes enunciativas de cada um deles falem sobre seus sentimentos e estados de ser. Ainda que um deles tematize um fato verificável (a morte de Marielle Franco), sua construção não é de tipo direto e objetivo visando transmitir essa informação, mas o que esse fato mobiliza na voz enunciativa. Além disso,

reiteramos que essas vozes não se confundem com a pessoa Roberta Tavares (ao menos, não totalmente), na verdade, são entidades textuais criadas por ela e que, portanto, os poemas podem conter ficções ou ficcionalizações sobre fatos.

Isto posto, verificamos que os poemas que compõe a obra são todos de curta ou curtíssima extensão, o que melhor se adequa às dimensões do zine que examinamos na subseção anterior. Ressaltamos que também observamos a ocorrência de poemas breves nas duas outras obras individuais de Tavares examinadas, porém, essa característica parece ser prevalente em sua produção inicial. Nesta obra, isso significa que dez deles são curtíssimos, variando entre 5 e 15 versos e ocupando o espaço de uma página somente. Os quatro demais poemas são um pouco mais extensos e são eles:

- a) “Mulheres de Fogo”, com 18 versos distribuídos heterogeneamente em 6 estrofes. Ele é impresso em fonte maior do que a empregada no miolo, mas menor do que a da capa. Além disso, como vimos na Imagem 13, localiza-se na face interna da folha que forma a capa e com mancha gráfica diferenciada pois centralizada nesse espaço de modo que o texto atravessa de um lado ao outro do que seriam 4 páginas no miolo;
- b) “Menção Drummondiana”, com 18 versos dispostos em uma única estrofe e em uma única página;
- c) “II Mote para uma Ode à Adelaide”, também com 18 versos em 6 estrofes heterogêneas, mas ocupa duas páginas, localizado no centro da obra;
- d) “Na Morte de Marielle Franco”, composto de 42 versos distribuídos em 13 estrofes heterogêneas e que ocupa toda a face interna da folha central desdobrável (no dorso do poema anterior supracitado), o que equivale ao espaço de 4 páginas do miolo. Este último é o poema mais longo do conjunto.

Quanto à métrica, “Poeminha de Girar” é o mais regular da obra. Como se pode ver a seguir, trata-se de um poema formado por 3 estrofes de quatro versos cada (quadrilhas) todos eles pentassílabos, ou seja, cada um com 5 sílabas poéticas, apresenta rimas externas e internas, e tais regularidades geram musicalidade na composição. A métrica dos versos é também conhecida como redondilha menor e remonta à tradição ibérica medieval de cantigas, subgênero da poesia lírica de poemas criados para serem recitados ou cantados com acompanhamento instrumental ainda muito frequente na escrita de poemas e canções populares brasileiras. Isso vai ao encontro da declaração de Tavares na entrevista para a presente pesquisa ao dizer que uma de suas influências criativas é a cultura popular, sobretudo a música. A sensação de se

estar diante de uma canção popular antiga nesse poema é ainda reforçada em seu último verso pela expressão “pra mode” que significa “com o propósito de”, comumente usada por pessoas com pouca escolaridade e/ou mais velhas, principalmente em áreas interioranas do Pará.

Poeminha de girar

1	Quando elas tocam	A
2	As janelas se abrem	B
3	Sozinhas vão <u>vê-las</u>	C
4	De perto dançar	D
5	<u>Quando elas</u> tocam	A
6	Os santos despertam	A
7	As nossas linhagens	B
8	Num só balançar	D
9	E fica num <u>gira</u>	E
10	Um <u>gira girando</u>	F
11	<u>Chamando</u> na roda	E
12	Pra mode <u>girar</u>	D

(Tavares, 2020a, destaques nossos)

Na citação acima, as letras maiúsculas foram adicionadas ao lado dos versos para indicar o esquema de rimas, sendo a do último verso de cada estrofe a única constante. Nesse poema todas as rimas são de tipo consoante, ou seja, os sons de consoantes e vogais são semelhantes mesmo quando não perfeitamente coincidentes. A rima A se repete nos 5º e 6º versos, enquanto a rima B se repete somente no 7º verso. Já a rima C é órfã em sua posição externa, porém, ressoa internamente com a palavra “elas” no 5º verso. O mesmo ocorre com a rima F que só ressoa internamente, neste caso com as palavras “quando” no 5º verso e “chamando” no 10º verso. Por sua vez, a rima E também só ressoa internamente, porém ocorre aqui a repetição do substantivo “gira” no 10º verso e de seu verbo correlato logo em seguida (“girando”) e no 12º verso (“girar”). Todos esses elementos musicais da composição sugerem um convite à leitora para entrar na roda e participar da gira.

Quanto aos demais poemas do volume, realizada sua escansão observamos que nenhum deles pode ser classificado como de forma fixa, ou seja, suas estruturas em termos de número de estrofes, número de versos por estrofe e número de sílabas poéticas por verso não correspondem a formas tradicionais. No tocante ao número de estrofes, observamos que 9 poemas têm seus versos distribuídos em duas ou mais estrofes e 5 deles são construídos cada um em estrofe única, sendo eles: “Voar”, “I Mote para uma ode à Adelaide”, “Urbanidades”, “Menção Drummondiana” e “Café:”.

Observamos ainda que o número de versos por estrofes e de sílabas poéticas por verso,

variam de um poema para o outro e no interior do mesmo poema, havendo casos de grandes variações, como em “Na morte de Marielle Franco” cujos versos têm entre 3 e 15 sílabas, ou pequenas variações, como em “Café:” cujos versos têm de 1 a 3 sílabas. Os poemas também são pouco convencionais pela utilização apenas ocasional de rimas externas na maioria deles, sendo a musicalidade conferida por meio de outros recursos, tais como: rimas internas, aliterações (repetição de sons consonantais), assonâncias (repetição de sons vocálicos) e repetições de palavras inteiras. Assim, à exceção de “Poeminha de Girar”, a obra é composta por poemas de versos livres. Porém, o poema “Café:” aproxima-se de uma aldravia.

Café:

- 1 Preto
- 2 Amor
- 3 Em
- 4 Estado
- 5 Líquido
- 6 Fumegando

(Tavares, 2020a)

Como informado no site da Sociedade Brasileira dos Poetas Aldravianistas (s.d.), a aldravia é um subgênero de poesia lírica desenvolvido no ano 2000 por quatro poetas em Mariana (Minas Gerais) que é “composto de seis versos univoculares, com sintaxe paratática (por coordenação), livre de amarras que venham a implicar na limitação de interpretações”. Assim, ainda que tenha os 6 versos compostos de uma palavra cada, o poema erótico “Café:” apenas se aproxima de uma aldravia porque apresenta um título, um sinal de pontuação e suas palavras-versos são todas iniciadas por letras maiúsculas. Mais próxima das regras estabelecidas é sua versão no livro de 2023, na qual o sinal de pontuação foi retirado e somente a letra inicial do primeiro verso foi mantida maiúscula (“Preto”), o que sugere a referência a uma pessoa, possivelmente um vocativo.

Quanto ao uso de letras maiúsculas e minúsculas nos demais poemas, exceto quando há nomes próprios, todos iniciados por maiúsculas, observamos o uso ocasional de maiúsculas no início dos versos. O mesmo ocorre com o emprego de sinais de pontuação, isto é, muitos poemas não apresentam nenhum ponto nem vírgula e os que o fazem não necessariamente seguem regras da gramática normativa. Uma vez que tais marcas se mantêm inalteradas na republicação dos poemas no livro homônimo de 2023, cuja página de créditos informa que houve um revisor textual, defendemos que essa é uma decisão estilística literária visando à desautomatização da linguagem.

Em suma, no que diz respeito à forma de composição dos poemas da obra “Mulheres de Fogo”, observamos seu alinhamento com a poesia contemporânea brasileira em toda sua multiplicidade. O gênero canção, reiteramos, vem de uma antiga tradição ibérica que passou ao fazer poético popular brasileiro que não caiu em desuso com o tempo, ao passo que o gênero aldravia é uma criação nacional do corrente século. Já o emprego de versos livres com rimas externas ocasionais e experimentações nas quais notação textual e forma dialogam entre si são recursos recorrentes na literatura nacional desde o modernismo iniciado há cerca de um século. Portanto, tal liberdade é um alinhamento do fazer poético de Tavares a um ramo da literatura brasileira que busca a afirmação de uma identidade nacional e que em muitos autores toma uma orientação decolonial. Esta é acentuada no zinem na própria materialidade da obra, como vimos anteriormente, e em outros aspectos que veremos a seguir.

5.2.2 Quanto aos temas e aos marcadores sociais

O terceiro e o quarto eixos de análise continuam concentrados no conteúdo do livro artesanal “Mulheres de Fogo” e dizem respeito respectivamente aos temas principais abordados em cada poema e aos marcadores sociais identificados. Cada eixo deu origem a um quadro separado, mas os resultados são discutidos conjuntamente porque os dois aspectos ocorrem de forma tão imbricada que mantê-los separados resultaria em dificuldades na compreensão do fenômeno estudado.

Reiteramos que cada texto pode apresentar mais de um tema principal e ao menos um secundário, bem como, um ou mais de um marcador social de diferença ou, ainda, nenhum, por isso, ressaltamos que os dados apresentados nos Quadros 5 e 6 a seguir não esgotam o assunto. Ademais, lembramos que todo trabalho de análise requer a interpretação dos dados a partir de certos parâmetros e objetivos. Porém, ainda que temas e marcadores tenham sido identificados com base em pistas linguísticas presentes nos poemas de Roberta Tavares, o repertório da pesquisadora enquanto leitora de literatura também desempenha um papel importante no tocante à identificação de convenções recorrentes no gênero e no reconhecimento e/ou estabelecimento de relações extratextuais ancoradas no texto.

Dito isso, esclarecemos que a disposição dos poemas no Quadro 5 não segue a ordem proposta no livro “Mulheres de Fogo” de 2023 que seria a original segundo a nota do editor. Em lugar disso, os poemas foram agrupados pela recorrência dos temas, sendo a memória o tema identificado que mais se repete (8 vezes), porém, referido de maneira explícita somente no 34º verso de “Na Morte de Marielle Franco”. Esclarecemos que a demais vezes se referem

a ocorrências onde o tema aparece de forma subjacente na semântica de palavras como saudade em “Diaspórica”, e de versos que rememoram o passado como em “Sim, teve um tempo que eu escrevia poemas” do poema-dedicatória.

O segundo tema mais repetido é a resistência (4 vezes), seguido dos temas que têm 3 ocorrências cada, a saber: a identidade, a poesia, a saudade e o erotismo. Outros temas que se repetem, mas somente 2 vezes cada são: os sonhos, a sororidade, o afeto, a religiosidade e a vida urbana. Tais temas aparecem em separado ou associados entre si ou, ainda, a outros, tais como a vida urbana, a violência e as desigualdades sociais.

Quadro 5 – Poemas que compõe o livro e seus principais temas

Títulos	Temas
Poema-dedicatória	Poesia, memória, sonhos, desencanto, resistência
Voar	Poesia, sonhos, memória, resistência
Diaspórica	Memória, saudade, identidade, diáspora
Mulheres de Fogo	Memória, identidade, ancestralidade, sororidade, resistência
Na morte de Marielle Franco	Violência, identidade, memória, sororidade, resistência
Menção Drummondiana	Poesia, saudade, memória
I mote para uma ode à Adelaide	Memória, afeto, saudade
II mote para uma ode à Adelaide	Memória, afeto, saudade, religiosidade
Poeminha de girar	Alegria, religiosidade
O poeta comedor de flores	Erotismo
Clitóris II	Erotismo
Café	Erotismo, Amor
Urbanidades	Vida urbana, violência ecoambiental, desigualdades sociais
Profundas paisagens	Vida urbana, mudanças, violência ecoambiental

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Por sua vez, o Quadro 6 registra a presença ou ausência dos marcadores sociais centrais na presente investigação, nomeadamente: gênero, raça e classe. Nele, os poemas foram ordenados de modo a aproximar aqueles que compartilham ao menos um desses marcadores, por isso sua disposição é diferente daquela no quadro anterior. Na identificação dos marcadores, foram observados os seguintes critérios: o gênero é marcado pelo uso de pronomes e substantivos femininos ou adjetivos com marcação gramatical de gênero feminino referentes à voz enunciativa ou ao ser humano sobre quem ou a quem ela fala; a raça pela ocorrência de substantivos e adjetivos que fazem referência à negritude; e a classe por termos ou sintagmas que se referem à privação de bens materiais ou pela menção a elementos do contexto. Além disso, ressaltamos que ao examinar os poemas em busca de aspectos que reverberam a lógica da colonialidade ou que dela desviam, também registramos na superfície dos textos 3 ocorrências de marcas relacionadas ao exercício da sexualidade, sendo 2 delas interseccionadas ao gênero, bem como, 2 marcas relacionadas à religiosidade que parecem sincretizar formas de

cultos cristãos com formas de cultos populares e/ou de origem afrorreligiosa. Esses casos foram anotados e especificados sob o descritor “Outro”.

Na contagem, o marcador que mais se repete no livro artesanal “Mulheres de Fogo” é o de gênero, presente em 10 de seus 14 poemas, o que vai ao encontro ao tema geral da obra indicado por seu título, ou seja, mulheres e suas vivências. Reiteramos que a capa geralmente é pensada em conjunto com o conteúdo de uma obra (Haluch, 2018) e que mesmo em projetos graficamente simples contendo somente o título e a autoria em tipografia de tamanho maior do que no restante do volume, como é o caso neste zine, o título tende a sinalizar seu tema geral mesmo quando se trata da repetição do título de um de seus poemas.

Por sua vez, o marcador de racialidade teve 5 ocorrências, interseccionado ao de gênero em 4 delas. Já o marcador de classe social teve 4 ocorrências, interseccionado ao de gênero em somente 1 delas e com forte sugestão de estar interseccionado à racialidade em outras duas.

Quadro 6 – Poemas que compõe o livro e seus marcadores sociais

Poema	Marcadores sociais			
	Classe	Gênero	Racialidade	Outro
Poema-dedicatória	X	X	-	-
Voar	X	-	-	-
Mulheres de Fogo	-	X	X	-
Diaspórica	-	X	X	-
Na morte de Marielle Franco	-	X	X	-
Poeminha de girar	-	X	X	religiosidade
II mote para uma ode à Adelaide	-	X	-	religiosidade
I mote para uma ode à Adelaide	-	X	-	-
Menção Drummondiana	-	X	-	-
Café	-	-	X	sexualidade
O poeta comedor de flores	-	X	-	sexualidade
Clitóris II	-	X	-	sexualidade
Urbanidades	X	-	-	-
Profundas paisagens	X	-	-	-

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Reiteramos também que os poemas que compõem essa obra são do gênero lírico, logo, neles a condensação de sentimentos e estados de ser das vozes enunciadoras importam mais do que detalhar o que os ocasionou. Assim, ressaltamos que em 8 dos 14 poemas presentes na obra, fala-se em pessoas, épocas ou lugares cujas memórias devem ser honradas e/ou cujas ausências desencadeiam sentimentos de saudades ou deslocamento, mas eles não especificam a partir de que contextos suas vozes enunciam. O cenário de enunciação somente fica evidente em outros 2 poemas, ambos de temática urbana.

Os referidos textos são “Urbanidades” e “Profundas paisagens” e sobre eles destacamos

que são os que mais destoam do tema geral por não aparecerem associados aos supracitados temas mais recorrentes na obra e por não apresentarem marcação de gênero. Abordando respectivamente a morte de uma andorinha eletrocutada em um poste à beira “do canal amargo” (7º verso) e de “peixes / asfixiados / no canal” (4º a 6º versos), ambos os poemas empregam o substantivo “canal” para se referir a cursos d’água presentes no contexto de enunciação, o que serve de forte indicador da marcação de classe e sugere a marcação de racialidade.

Nesse sentido, ressaltamos que a maioria dos canais em Belém localizam-se em áreas historicamente ocupadas pela população com menor capital econômico⁶³. Além disso, há uma correlação entre classe social e racialidade decorrente do processo colonial, como discutimos ao longo da segunda seção (Quijano, 2005; Mignolo, 2017; Carneiro, 2023). Tal correlação se mantém no Brasil da atualidade, como aponta Adriana Saraiva (2020) em artigo do site Agência IBGE Notícias ao expor a disparidade na porcentagem de pessoas brancas e racializadas habitando residências em áreas pouco valorizadas e/ou com algum tipo de precariedade.

Além desses, há outros dois poemas do conjunto que apresentam o marcador de classe. No caso deles, foram identificadas menções diretas das vozes enunciantes a sua privação de bens materiais, sendo essa uma temática secundária em ambos os textos. O marcador foi identificado no primeiro verso do poema-dedicatória pelo uso do pronome indefinido “nada” e no primeiro verso do poema “Voar” pelo emprego do sintagma nominal “sem eira nem beira”. Essas ocorrências, bem como, as de outros marcadores são comentadas mais detidamente nas duas próximas subseções onde agrupamos alguns poemas da obra por temas predominantes.

5.2.2.1 Memória: saudades, sonhos, lutas e resistências

Os dois primeiros poemas que destacamos foram selecionados pelo diálogo que se estabelece ao observarmos em ambos a temática dos sonhos associada à da memória, bem como, a identificação do marcador de classe em ambos.

O primeiro deles é o poema-dedicatória que se localiza na 4ª capa do livro artesanal,

⁶³ Como explicam Cardoso e Ventura Neto (2013), a geografia da região teve grande influência na formação da cidade de Belém que é assentada sobre uma planície cercada por várzeas. As áreas mais altas (cerca de 4 metros acima do nível do mar) foram as primeiras a serem ocupadas pelas classes privilegiadas devido a estarem em terra firme, dando origem aos atuais bairros da Cidade Velha e da Campina. Enquanto isso, as baixadas (ou áreas de várzea) por estarem sujeitas a alagamentos periódicos foram sendo ocupadas desordenadamente pela população mais pobre. Cardoso e Ventura Neto (2013) acrescentam que vários igarapés foram aterrados ou direcionados em 65 canais no processo de urbanização que entendia os muitos cursos de água da cidade como obstáculos ao progresso, o que expandiu as áreas mais desejáveis para habitação por apresentarem terra firme. Porém, a forma não planejada como historicamente esse processo ocorreu fez com que muitas das referidas baixadas continuassem a sofrer com a sazonalidade das águas até a atualidade, portanto, permanecendo de pouco interesse às classes privilegiadas

como pode ser visto na Imagem 12 e explicado na subseção anterior. Sua disposição faz com que, por um lado, ele feche o volume e, por outro, convide a leitora a abri-lo, numa espécie de movimento circular. Na supracitada declaração de carência material, a voz enunciativa diz que a única coisa que teria a oferecer a quem lê esses versos seria o seu próprio corpo. Além disso, ela demonstra um desencanto por não mais escrever poemas que expressavam seus sonhos sem chegar a dar o motivo da interrupção da atividade. O texto também revela outros aspectos destacados a seguir.

- 1 Ao oferecer-te, **minha cara leitora**, nada tinha eu
- 2 Além de minha **carne fraturada**

- 3 Sim, teve um tempo que eu escrevia poemas
- 4 E, até busquei algumas vezes
- 5 Tecer meus sonhos no dorso do vento

(Tavares, 2020a, destaques nossos)

Pode-se observar que o primeiro verso apresenta uma marcação de gênero que se refere ao ser humano a quem enuncia e, ao mesmo tempo, dialoga com o título da obra. Assim, o primeiro aspecto que chama a atenção nele é o fato de a dedicatória ser endereçada a uma leitora indeterminada. Nesse caso, a desautomação da linguagem ocorre porque na língua portuguesa tradicionalmente são utilizados substantivos, adjetivos e artigos no masculino em caso de indeterminação do gênero do sujeito, sendo prescrita na gramática normativa a pluralização no masculino das palavras que têm flexão de gênero quando se referem a grupos de pessoas que incluem homens mesmo que eles estejam em menor quantidade, por exemplo, os caros leitores.

Conforme a escritora elucidou em entrevista (PodEcoar, 2023), na primeira e segunda edições do zine o endereçamento era feito a um “caro leitor”, tendo modificado a marcação para o gênero feminino somente na terceira edição por perceber que tinha mais mulheres lendo sua produção do que homens. Trata-se de uma explicação simples e direta. Porém, supomos que tal escolha pode ter a motivação adicional de insurgência contra uma convenção linguística sexista, que é a utilização do gênero masculino como um elemento neutro homogeneizante.

Já o diálogo com o título da obra se dá pelo endereçamento a uma mulher por uma voz enunciativa que parece também ser feminina, o que é sugerido pelo sintagma nominal “carne fraturada” que pode ser uma menção ao órgão genital para se referir metonimicamente a uma mulher. Outra possibilidade de sentido que levantamos para o referido sintagma seria a indicação de que algum dano teria acontecido à voz enunciativa que a colocou nesta condição. Neste caso, por um lado, o machucado mostraria uma dificuldade, por outro, sugeriria ter havido

um estado anterior de inteireza ou, ainda, que deste mesmo lugar proviriam tanto seus infortúnios quanto sua poética, o que vai ao encontro da ideia de que a potencialidade criativa dos sujeitos provenientes de grupos historicamente oprimidos parte de outras perspectivas e gera escritos que não são intrinsecamente melhores nem piores, mas diferentes, como discutimos anteriormente.

O segundo poema que destacamos é “Voar” que é o primeiro texto do miolo da obra. Além de compartilhar com o poema-dedicatória o marcador de classe, coincidentemente também logo no 1º verso, ambos tematizam a escrita de poemas como uma aspiração difícil de alcançar e algo pouco tangível. A primeira dificuldade advém da já referida privação material. Porém, além dela, há demandas que são próprias do fazer poético, o qual requer um conjunto de conhecimentos adquiridos pela sujeita que escreve para reconfigurar artisticamente um fato testemunhado, uma epifania ou uma memória e tempo. Assim, no poema-dedicatória esse fazer é referido como a tecitura de “sonhos no dorso do vento”, e em “Voar” como a habilidade de executar a ação do título.

Voar

- 1 Pretensões de alguém sem eira nem beira:
- 2 desfiar a luz do sol
- 3 **lembrar** todas as cores
- 4 das borboletas da infância
- 5 beber as estrelas
- 6 desistir de desistir
- 7 do poema não escrito
- 8 pôr em prática
- 9 o projeto da **embriaguez**
- 10 Permanente do **transe** constante

(Tavares, 2020a, destaques nossos)

Destacamos que mesmo em face às dificuldades, em ambos os textos a principal fonte de inspiração das vozes enunciantoras para os poemas é a memória, pois ambas pensam sobre o passado, a primeira dizendo que “teve um tempo” e a segunda usando a palavra “lembrar”. Além disso, a segunda remete-se ao onírico ao fazer referências aos estados de embriaguez e transe no 9º e no 10º versos. Porém, diferentemente do que ocorre no poema-dedicatória que “até” tentou escrever, mas aparentemente só “algumas vezes” (4º verso), a voz enunciantora de “Voar” demonstra mais ânimo no intento que pretende “pôr em prática” (8º verso). Ainda assim, ressaltamos que mesmo desencantada, a primeira voz ao oferecer seu corpo menciona os poemas que produzira no passado, o que significa que eles continuam tendo valor em sua memória. Por isso, aproximando os dois poemas temos a sensação de se tratar de um diálogo

entre uma voz já cansada de lutar contra muitas dificuldades com outra que ainda tem energia para resistir. Alternativamente, a circularidade sugerida pelo posicionamento dos poemas na obra também remete a uma mesma sujeita enunciando em momentos diferentes: quando ainda iniciaria na escrita e após algum tempo e obstáculos a alquebrarem.

Ainda relacionado ao tema da memória, mas dessa vez dialogando com o da saudade, temos o poema “Diaspórica”. Visível na Imagem 11 na subseção anterior, esse é um dos poemas mais condensados do conjunto por sua brevidade em números de versos e de sílabas poéticas por verso, aspecto no qual só perde para “Café:”, bem como, pelas múltiplas chaves de leitura que oferece. Além dos temas supracitados, identificamos no texto as temáticas da identidade e da diáspora negra, e os marcadores sociais são o de gênero e o de raça. Nele, a repetição da palavra “saudade” nos versos 1 e 5, conjugada à repetição do som sibilante nas palavras “se”, “sentir”, “pertencente”, “nessa” e “diáspora” geram um efeito de eco ao longo do texto, quase um canto melancólico que reforça o estado de ser sugerido no título.

Diaspórica

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 | Saudade: |
| 2 | Querer se sentir ⁶⁴ |
| 3 | Parte pertencente nessa |
| 4 | Inacabável diáspora |
| 5 | Saudade: Cravo?! |

(Tavares, 2020a)

A condensação dos sentimentos nesse poema está não apenas na sonoridade das palavras como também em sua semântica, pois o substantivo “diáspora” significa deslocamento e dispersão de um povo pelo mundo impelido por uma força que sobrepuja sua vontade. Embora o termo não tenha marcação racial em sua origem, tendo em vista a obra que integra, fica evidente que a diáspora aqui referida é a do povo negro. Assim, o adjetivo “diaspórica” no título condensa em si os marcadores de racialidade e gênero da voz enunciativa do poema. É desse lugar intermediário ou não-lugar que ela fala sobre se sentir deslocada, sobre suas saudades e sua ânsia por pertencer a algum lugar que aparentemente nem ela tem certeza qual seria, o que é sugerido pelo sinal de pontuação após a palavra “Cravo”. A sensação de desconforto que viver desta forma desencadeia na voz enunciativa é reforçada pela proximidade material dessa

⁶⁴ Verso corrigido a partir de sua versão no livro “Mulheres de Fogo” de 2023, originalmente se lia “Querer sentir-se”.

notação textual com o poema-dedicatória (basta virar a página) o qual contém o já mencionado sintagma nominal “carne fraturada” que também pode ser indicativo de dano ou de não-lugar, como discutimos anteriormente.

Outro aspecto a destacar em “Diaspórica” é seu alinhamento centralizado na página, com a disposição dos versos sugerindo uma forma geométrica circular. Isso de maneira alguma parece fortuito, pois tal qual um círculo, forma que não tem começo nem fim visível, a voz enunciativa declara no 4º verso que seu estado é “inacabável”. O círculo também dialoga com um elemento extratextual, a noção de quilombo. Ainda que o poema não explicita, o substantivo próprio “Cravo” no último verso remete à comunidade homônima de onde sua autora é oriunda e com a qual mantém um forte laço identitário, o que fortalece a percepção de que esse poema é um exemplar de escrevivência (Evaristo, 2020). Tal informação associada ao formato do poema sugere que a saudade que a voz enunciativa sente seja da vida (real ou idealizada) na “paz quilombola” (Nascimento, 2021), desse local onde não há periferia, onde ela e todos são paritariamente integrantes de uma comunidade. Nossa percepção sobre esse ponto se fortaleceu após o exame do terceiro título de Tavares, cujo quarto capítulo reedita o zine e que, como anteriormente mencionado, é precedido de uma epígrafe de Beatriz Nascimento referente ao conceito de paz quilombola.

Reiteramos que a temática da memória só é diretamente mencionada pelo verbo lembrar no 3º verso do poema “Voar”, pelo substantivo saudade no 1º verso de “Diaspórica” e pelo substantivo “memórias” no 34º verso de “Na Morte de Marielle Franco”. No entanto, ainda que somente subentendida, ela reverbera em mais cinco poemas na obra, dos quais destacamos agora o que lhe dá título.

Materialmente localizado no verso da folha que forma a capa (Imagem 13) como se fosse uma carta para a supracitada “cara leitora”, o poema “Mulheres de Fogo” apresenta marcadores de gênero e racialidade, e tem como temas a identidade, a ancestralidade feminina negra, a resistência e a sororidade. Este último termo foi dicionarizado recentemente e se refere a uma atitude política. Segundo informado no site da Academia Brasileira de Letras, significa

Sentimento de irmandade, empatia, solidariedade e união entre as mulheres, por compartilharem uma identidade de gênero; conduta ou atitude que reflete este sentimento, especialmente em oposição a todas as formas de exclusão, opressão e violência contra as mulheres. [Do latim soror, ‘irmã’ + -(i)dade.] (ABL, s.d.).

O tema da identidade é introduzido logo no 1º verso, quando a voz enunciativa se dirige à sua interlocutora e declara “eu sou”. Os demais temas são apresentados a partir da segunda

estrofe, como se pode ver na transcrição a seguir.

Mulheres de Fogo

- 1 Tu não sabes, mas eu **sou** aquelas mulheres de fogo
- 2 **São** aquelas mulheres de fogo o meu respirar

- 3 Essas mulheres de fogo do passado e do presente
- 4 Que pairam no escuro limpo de minha visão
- 5 Quando a insônia vem me lamber as espinhas

- 6 **São** essas mulheres de fogo, o meu eu encarnado
- 7 Aquela visão a me socorrer na solidão da madrugada

- 8 Eu **sou** Tomázia coberta de véu de água
- 9 Eu **sou** Lourença trazendo na face pálpebras de lua
- 10 **Sou** Adelaide acendendo velas de folha
- 11 **Sou** Marilda com olhos acessos de gruta

- 12 E quando me vês passar por aí não entendes
- 13 **Eu carregando comigo** essas mulheres
- 14 Todas elas de fogo, cor de tisna

- 15 E quando me vês andando por aí
- 16 A olhos nus, não notas **eu carregada por elas**
- 17 Porque em mim caminham todas essas
- 18 Mulheres do passado e do presente

(Tavares, 2020a, destaques nossos)

A relação de identificação da voz enunciativa com as referidas mulheres é explícita na quarta estrofe que elenca quatro nomes e é reiterada no jogo de inversões com os verbos “ser” na primeira e terceira estrofes e “carregar” na quinta e sexta estrofes, ora a voz enunciativa declarando-se agente da ação, ora objeto dela. Os temas da ancestralidade e da sororidade são evidenciadas no sintagma nominal no 3º verso que especifica que as referidas mulheres são “do passado e do presente”, o que é repetido com uma pequena variação no último verso. O sentimento de unidade com as “mulheres de fogo” é demonstrado com a afirmação de que elas estão em seu interior (“em mim”), como explica no 17º verso, e de sua companhia e apoio vem a resistência expressada pela voz enunciativa.

Extrapolando as referidas marcas textuais, na entrevista concedida por Tavares para a presente pesquisa, ela revelou que as quatro mulheres mencionadas na quarta estrofe não apenas são integrantes da comunidade do Cravo, também são integrantes de sua família, a saber: Marilda é sua mãe, Adelaide é sua avó, Lourença é sua bisavó e Tomázia é sua tetravó. Assim, esse poema é outro exemplar de escrivência na obra porque traz a ancestralidade matrilinear da escritora, que é algo que lhe diz respeito enquanto pessoa, mas com que suas leitoras podem entender e se identificar por também serem mulheres e virem de outras mulheres, sobretudo se

elas também vierem de famílias integrantes da negritude.

Ressaltamos que mesmo que a leitora desconheça os referidos dados biográficos da escritora e de sua família, a negritude das mulheres do poema é evidenciada no sintagma nominal “cor de tisna” no 14º verso, pois a palavra tisna significa uma substância preparada com o propósito de tingir objetos em tons de preto, podendo também referir-se a uma queimadura enegrecida, o que dialoga com o substantivo “fogo”. Por último, nota-se uma grande dificuldade de entendimento entre a voz enunciativa e a leitora (tu) a quem se declara no 1º verso “não sabes” e reitera no 12º verso “não entendes” e no 16º “não notas”. Dessa falta de visão ou compreensão da leitora endereçada, pode-se inferir que é ela não compartilha de suas vivências e que possivelmente seja integrante da branquitude. Ressaltamos que essa leitora não necessariamente corresponde a uma sujeita real que efetua a leitura do poema, mas se trata de uma entidade textual criada por Tavares para enfatizar como diferentes vivências raciais afetam a formação das subjetividades e consequentemente de sua percepção do mundo.

Mais próximo de “Mulheres de Fogo” e “Diaspórica” no sentido de também apresentar os marcadores de gênero e de racialidade e de sua voz enunciativa se sentir parte de um grupo é o poema “Na Morte de Marielle Franco” (visível na Imagem 14) que destacamos agora. Assim como as vozes dos textos supracitados, a desse se apresenta em comunhão com outras mulheres negras, porém, tal relação faz com que ela sinta-se estremecer e sufocar pela perda da mulher nomeada somente no título. A dor é tamanha que a atordoa pela noite de tempestade em que lamenta a banalidade com que são tratadas as mortes dela e de tantas outras mulheres negras, vítimas da violência urbana na qual gênero e racialidade se interseccionam, assim como a classe mesmo que o texto não a mencione. Esse sentimento mistura-se ao de cansaço e de indignação, o que é evidenciado na repetição reconfigurada 8 vezes ao longo do poema do fragmento “um corpo negro que tombou”, por vezes acompanhado do sintagma “de mulher” que especifica a interseccionalidade dos marcadores de racialidade e gênero.

Na morte de Marielle Franco⁶⁵

- 1 Uma sombra de pesar me sufoca
- (...)
- 17 E foi mais um corpo negro que tombou
- 18 Um corpo de mulher
- (...)
- 22 Corpos retintos de mulheres tombados
- 23 Corpos de mulheres que seguem
- 24 Seguem porque são tombadas ao se levantarem

⁶⁵ Versos corrigidos a partir de sua versão no livro em formato industrial “Mulheres de Fogo” de 2023.

25 Tombam porque se levantam
 26 Desde tempos imemoriais
 27 Onde outras também tombaram
 28 Porque ousaram se levantar
 (...)
 33 Sucede que os cantos das cigarras ficaram gravados
 34 Em nossas memórias
 35 Por isso não quero fazer um poema
 36 Quero apenas lançar um murmúrio
 37 Acender essa esperança sem poema
 (...)

(Tavares, 2020a, destaques nossos)

A não repetição do nome da pessoa morta e a não menção ao cargo político que ocupava devem-se a ela ser só mais uma mulher negra assassinada por se insurgir como tantas outras. Ainda que não se trate de fato excepcional, sua perda é muito sentida e instiga não somente dor e indignação contra a violência sofrida, mas também admiração por ela e pelas que antes dela tiveram o mesmo destino por se insurgirem contra a ordem vigente. Assim, ainda que seus nomes não sejam mencionados, essas mulheres não são esquecidas, ao contrário, a memória de suas lutas inspira novas insurgentes. Como indicado do 23º ao 28º versos, a referida ordem é sustentada por um violento sistema de dominação, que é o cerne da colonialidade, como discutimos desde a segunda seção (Quijano, 2005; Mignolo, 2017; Maldonado-Torres, 2019; Carneiro, 2023). A voz enunciativa continua prateando os corpos negros tombados, mas se decide pela esperança (37º a 42º verso), pois apesar das perdas e da violência prosseguirem, a única alternativa à subalternização é rebelar-se e continuar resistindo (Lugones, 2014; Ribeiro, 2019; Vergès, 2020; Collins, 2022).

Destacamos que a referida insurgência das mulheres que “se levantam” ocorre na discussão aberta sobre a violência interseccional, como em “Na Morte de Marielle Franco”, sobre a dificuldade de interlocução entre mulheres negras e brancas como em “Mulheres de Fogo” e sobre o dano causado às sujeitas forçadas a viver em diáspora, mas também ocorre por abordagens aparentemente mais sutis. Ressaltamos que é só na superfície que a sutileza é menos política, pois, como discutimos anteriormente, a partir do momento em que existe produção cultural dos sujeitos provenientes de grupos subalternizados essa tende a ser política mesmo quando trata de aspectos da vida privada, uma vez que tais sujeitos ao produzir estão ocupando espaços que lhes foram historicamente interditados (Santiago, 2012; Dalcastagnè, 2018a; Evaristo, 2020).

Assim, ainda relacionando os temas da memória e da saudade, observamos que nos dois poemas intitulados “mote para uma ode à Adelaide” (precedidos dos numerais I e II) as vozes enunciativas se dirigem às pessoas mencionadas no título, cujo nome coincide com o da avó

de Tavares e há outros aspectos que remetem a suas vivências pessoais e/ou comunitárias, portanto, são outros dois exemplares de escrevivências. O primeiro texto é mais breve e abstrato, ao passo que o segundo ocupa duas páginas, como discutido em subseção anterior, e apresenta uma voz enunciativa que sonha lembrando momentos de culto centrado em um sagrado feminino (“novenas marianas”) em companhia da figura materna do título, nos quais elas duas entravam em “transe de cânticos e palmas” (Tavares, 2020a). Esse poema, assim como “Poeminha de Girar”, anteriormente analisado em sua forma, retrata uma alegria presente na prática religiosa e que é manifestada em corpos que aplaudem e dançam. Isso destoa de tradições cristãs de mortificação da carne e de aceitação do sofrimento no presente para alcançar um estado de eterna bem-aventurança em uma realidade pós-vida futura. Assim, além do protagonismo feminino de quem é cultuada (a Virgem Maria) e de quem cultua, observamos aqui uma intersubjetividade híbrida na forma do sincretismo religioso que mescla o sagrado institucional eurocêntrico, tradições de matriz africana e formas de devoção popular no Brasil.

Ressaltamos que a alegria dos sujeitos também perturba a lógica da colonialidade em aspectos ainda mais privados, como ao abordar o afeto entre pessoas negras e o exercício da sexualidade para sua própria satisfação, ainda mais quando eles tomam formas que desviam da heteronormatividade, como discutimos na próxima subseção.

5.2.2.2 Prazer e erotismo feminino

Argumentamos anteriormente que a matriz colonial de poder se ergueu sobre o controle de todos os aspectos das vidas dos sujeitos, incluindo seus corpos e suas intersubjetividades por meio da imposição da cultura eurocêntrica e suas regras de comportamento como únicos modelos de normalidade. Assim, poemas que tematizam práticas que em alguma medida não se alinham a tais modelos tensionam a referida lógica.

A temática do erotismo foi aludida em subseção anterior ao examinarmos a forma do poema “Café:”. Como toda criação artística, esse texto está aberto a múltiplas interpretações, inclusive a de uma simples referência direta à bebida escura que lhe dá título, porém, dois elementos indicam que não é esse o caso: o substantivo “amor” em seu 2º verso e a posição do texto na materialidade do zine, pois está localizado na página imediatamente oposta à de “Clitóris II” que é um texto cujo título já indica um teor erótico. Portanto, defendemos que o gozo sexual compartilhado entre pessoas negras seja o tema central do poema.

O prazer proveniente do erotismo é abordado de modo ainda mais direto e disruptivo no supracitado “Clitóris II” e em “O poeta comedor de flores”, textos nos quais as relações não

são heteronormativas. Antes de passar aos poemas, cabe reiterar que a heteronormatividade é um dos sistemas de controle que integram a lógica da colonialidade e que determina que as únicas relações amoroso-sexuais normais são aquelas que um sujeito estabelece com uma pessoa do gênero oposto, sendo o gênero entendido como um aspecto binário (homem ou mulher) e sinônimo das características genitais de nascimento do sujeito (cisgeneridade). Além disso, em sua origem colonial tal modelo é patriarcal (prevalece a vontade dos homens), é institucional e necessariamente monogâmico, isto é, as relações sexuais devem ocorrer somente entre casais formados por duas pessoas publicamente comprometidas entre si sob a instituição do casamento, além de ter como objetivo a procriação e subsequente transmissão de bens materiais por herança. Em consequência, em sociedades heteronormativas como a brasileira, pessoas que violam tais regras estão sujeitas a uma série de sanções sociais que envolvem formas de violência simbólica e física, sobretudo quando as transgressoras são do gênero feminino. Assim, os referidos poemas de Tavares são decoloniais por se oporem a uma série de convenções sociais eurocêtricas, como veremos a seguir.

Em “Clitóris II”, o numeral dois no título sugere dois clitóris, ou seja, metonimicamente a relação homossexual entre duas mulheres. Ao mesmo tempo, a materialidade do texto pelo numeral estar escrito em algarismo romano e empregando uma tipografia serifada, ou seja, com pequenos traços em suas terminações (Williams, 2013) faz com que o numeral associado à palavra que lhe antecede sugira o formato de uma vulva. Além disso, flores são uma metáfora tradicionalmente usada na literatura para se referir ao órgão sexual feminino. Dessa forma, as pétalas do 1º verso são uma menção metonímica de flor e uma metáfora que faz alusão a vulvas, ou seja, a genitália feminina é referida mais uma vez.

Clitóris II

- | | |
|---|-------------------|
| 1 | Pétalas |
| 2 | Fragrâncias |
| 3 | Ventos-delirários |
| 4 | Um beija-flor |
| 5 | Curvando |
| 6 | Joelhos |
| 7 | A colorir |
| 8 | (in)sanidades |
| | (...) |

(Tavares 2020)

Destacamos ainda que a segunda estrofe consiste em uma metáfora bem transparente para descrever a prática do sexo oral entre as parceiras. Ademais, ao grafar o prefixo “in” da

palavra “insanidades” (8º verso) entre parênteses, o poema também contraria o eurocentrismo por sua defesa do homoerotismo feminino como um exercício saudável de sexualidade.

A metáfora das flores para falar em corpos femininos nos permite aproximar esse texto a “O poeta comedor de flores”. No segundo, o título sugere que o texto se desenvolve em torno de alguém que costuma consumir essa parte de vegetais. Porém, os versos deixam ver que o protagonista do texto não é ele, mas a voz enunciativa feminina que fala de seu processo de autodescoberta sexual. Nota-se que há uma relação de afeto e erotismo heterossexual entre ela e o poeta do título, pois eles namoram (2º verso da primeira estrofe). Porém, a relação não se restringe a esses dois sujeitos, pois o adjetivo “comedor” que aparece no título e no 4º verso da primeira estrofes estabelece que ele mantém relações sexuais não somente com ela, mas também com outras mulheres. Visto que se trata de uma voz enunciativa em primeira pessoa que se dirige à leitora contando a situação em confidência como a uma amiga, é implicado que a prática não monogâmica dele é de seu conhecimento e presumível consentimento.

O poeta comedor de flores

(...)

- | | |
|----|-------------------------|
| 6 | quero confessar |
| 7 | namoro um poeta |
| 8 | comedor de flores |
| 9 | eu sua aprendiz |
| 10 | ando agora a me nutrir |
| 11 | de rosas vermelhas |
| 12 | sabe, talvez esse poeta |
| 13 | comedor de flores |
| 14 | ainda faça |
| 15 | tornar-me vegetariana. |

(Tavares, 2020a)

A confissão de estar vivendo uma relação aberta com o referido poeta é repetida com pequenas variações na segunda estrofe. Já na terceira, a voz enunciativa revela estar experimentando o erotismo bissexual, pois é “aprendiz” do poeta ao também estar a se “nutrir de rosas vermelhas”. Por fim, a quarta estrofe aponta para uma possível redefinição para a orientação homoerótica, pois ela considera a possibilidade de vir a se tornar “vegetariana”, isto é, ao deixar de consumir a carne do poeta ela estaria metonimicamente perdendo o interesse sexual por corpos masculinos.

Ressaltamos que os verbos “comer” e “nutrir-se” neste poema, enfatizam que sua temática principal não é sentimento de amor, mas a experiência do prazer sexual. Ainda que sejam aspectos não excludentes nas relações humanas, isto é, que podem ocorrer juntos ou

separados, a busca de uma mulher por autossatisfação abertamente desvinculada do amor e sobretudo fora dos laços do matrimônio é censurável do ponto de vista tradicional da religião cristã que faz parte dos sistemas de controle da colonialidade. Além disso, essa prática é ainda mais disruptiva para essa lógica quando se trata do prazer homossexual, o que ocorre na segunda parte desse poema e em “Clitóris II”, pois viola a heteronormatividade em seu aspecto fundamental que é a prática sexual para satisfação do prazer e/ou interesses masculinos.

5.3 Possíveis diálogos intertextuais

A presente subseção centraliza-se na noção anteriormente estabelecida e reiterada de que todo enunciado é uma unidade em um processo comunicacional que responde a enunciados que lhe antecederam e se dirige a outros que lhe hão de suceder e responder, entrando dessa forma em diálogo com eles (Gadamer, 1999; Ricoeur, 2010; Bakhtin, 2010). Nesse sentido, o quinto e último eixo de análise que adotamos foi o estabelecimento de relações intertextuais entre os poemas do zine e outras obras de Tavares e, ainda com textos literários ou não de outras autorias.

Ressaltamos que as relações intertextuais a que nos referimos aqui são aquelas sugeridas por marcas textuais que indicam de forma explícita ou sugerem referências a textos externos ao zine. Sobre isso, é importante retomar o estudo de Gadamer (1999) para esclarecer que, tendo em vista que a notação textual ainda não é o texto, mas um elemento mediador no processo comunicacional que requer o ato de leitura para se completar, as menções a outros textos só são reconhecíveis por leitores que também tenham tido contato com eles e que identifiquem a relação. Portanto, na atividade de interpretação a sujeita leitora mobiliza seu próprio repertório prévio de referências, o qual inclui vivências extratextuais e leituras de obras conhecidas em comum com a autora da notação que se está lendo e outras que lhe são estranhas. Como esses dois horizontes nunca se alinham perfeitamente, sempre há algum nível de descompasso entre aquilo que uma escritora pretende comunicar e a leitura que alguém faz de sua notação. Ademais, cabe enfatizar que quando não ocorre a identificação de marcas intencionalmente deixadas pela autora, salvo exceções, isso não implica em impossibilidade de interpretação textual, porém, perde-se algumas possibilidades ou camadas a mais de sentido que de outro modo se revelariam. Analogamente, pode ocorrer de uma leitora correlacionar marcas de uma notação textual a referências de seu repertório de formas que a autora não faria por desconhecimento, discordância com argumentos ou orientação política das referências ou, ainda, outros motivos.

Assim, importa reiterar que a sujeita leitora no presente estudo é uma pessoa conterrânea e contemporânea à Tavares e, além disso, que tem conhecimento do contexto de produção da obra a partir de um trabalho de pesquisa, ou seja, alguém que coletou informações e relatos da escritora sobre seu trabalho poético e examinou a materialidade das obras, bem como, as formas, temas e marcadores sociais sobretudo de seu primeiro título. No entanto, nada disso garante que as interpretações apresentadas se alinhem aos sentidos pretendidos por Tavares. Ressaltamos que somente algumas das propostas intertextuais dos poemas do zine discutidas a seguir são explícitas, a maioria foi inferida a partir de marcas sugestivas. Assim, assumimos que algumas das indicações deixadas pela autora podem ter-nos passaram despercebidas, o que não invalida nosso trabalho uma vez que, como defende Ricoeur (2010), os leitores atualizam as obras com base em suas próprias percepções e repertórios.

Também cabe esclarecer que os diálogos que estabelecemos mais endogenamente entre os poemas do conjunto que compõem o zine “Mulheres de Fogo” foram abordados ao longo das subseções anteriores referentes aos segundo, terceiro e quarto eixos de análise a medida em que examinamos suas formas, temas e marcadores sociais. O presente eixo de análise se abre da obra para o exterior da obra, assim como ocorreu com o primeiro, pois comparamos os poemas que a compõe com textos de outras obras. Isso estabelecido, esclarecemos que as análises expostas nas próximas subseções foram divididas em duas partes não de todo isoladas, sendo a primeira referente aos diálogos com textos de outras autorias e a segunda com outras produções de Tavares.

5.3.1 Com outras autorias

As relações de intertextualidade que destacamos aqui partem de dois textos do zine, sendo as duas primeiras ligadas aos primeiros dois versos do poema-dedicatória que dizem: “Ao oferecer-te, minha cara leitora, nada tinha eu / Além de minha carne fraturada” (Tavares, 2020a, destaques nossos).

Como exposto anteriormente, o vocativo chamou-nos a atenção pelo gênero do ser endereçado e acerca desse aspecto levantamos a hipótese de que se relacionaria a um posicionamento político feminista da autora. Porém, a explicação de Tavares em entrevista ao podcast foi que ela apreciava ler romances de Machado de Assis e lhe tomou de empréstimo a construção de narradores que fazem interferências dirigindo-se diretamente aos leitores e que só mudou o gênero a partir da terceira edição (PodEcoar, 2023).

Assim, por termos observado a marca, mas não reconhecido que fora uma referência

para ser inferida por leitores do escritor carioca (dentre os quais nos incluímos), passou-nos despercebida a intenção intertextual da escritora na construção do poema até que ela mesma a revelasse. No entanto, além disso não ter impedido a compreensão do texto, ressaltamos que não invalidou nossa hipótese. Ao flexionar o sintagma nominal no gênero feminino por perceber que o número de homens que liam seus textos era inferior ao de mulheres, sua ação não somente representou o reconhecimento das sujeitas leitoras que a acompanham, mas também foi uma deliberada reação contra uma regra sexista da gramática normativa da língua portuguesa. Portanto, ainda que essa não tenha sido a intenção inicial de Tavares, esse ajuste é uma tomada de posição política.

A outra relação que estabelecemos a partir do poema-dedicatória tampouco é explícita, mas nos pareceu transparente. Ao falar em sua “carne fraturada” a voz enunciativa remete-nos imediatamente à discussão proposta por Lugones (2014) que revisamos na segunda seção sobre o lugar social fraturado da mulher colonizada e no mundo pós-colonial. Dado o fato de Roberta Tavares ser uma historiadora brasileira e da Amazônia é muito improvável que ela não seja familiarizada com a linha de estudos da colonialidade e que desconheça a teórica. Portanto, mesmo sem seu depoimento sobre o assunto, defendemos que esse diálogo é proposital e que, mesmo na hipótese de não o ser trata-se de uma relação pertinente.

Também estabelecemos relações a partir de outro poema, sendo uma delas explícita a todas as leitoras, pois seu próprio título é formado por duas palavras que a revelam. A primeira é o substantivo “menção” e a segunda o adjetivo neologístico “Drummondiana” que nomeia o autor da obra com a qual o diálogo se faz.

José

- 1 E agora, José?
(...)
42 quer ir para Minas,
43 Minas não há mais.
44 José, e agora?
- 45 Se você gritasse,
46 se você gemesse,
47 se você tocasse
48 a valsa vienense,
(...)

(Drummond de Andrade, 2012)

Menção Drummondiana

- 1 E agora menina?
2 Seus versos inúteis

(...)
 5 Com a caneta na mão
 6 Quer escrever um poema
 (...)
 13 se você tocasse ao
 14 menos um violão
 15 mas, você não toca.
 16 Quer ir para o **cravo**,
 17 **Cravo não há mais**,
 18 Menina e agora?

(Tavares, 2020a, destaques nossos)

No excerto de “José”, poema publicado pela primeira vez em 1942 pelo escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade, pode-se observar pela numeração dos versos que se trata de um texto bem mais longo do que o de Tavares, sendo constituído de 69 versos distribuídos heterogeneamente em 6 estrofes, ao passo que, como exposto em subseção anterior, o da escritora paraense tem 18 versos organizados em uma estrofe única. Em que pese as vozes enunciadoras falarem a seres distintos, a do texto de Drummond se dirige a um “José”, enquanto a do texto de Tavares a uma “menina”, há diversos elementos no segundo que espelham o primeiro. Escritos em contextos históricos diferentes, “José” tematiza a perseguição política aos opositores do regime Vargas, muitos dos quais viveram em fuga por algum tempo na tentativa de lhe escapar à violência, em muitos casos sem sucesso pois jamais retornaram a seus lares, como indicado em “quer ir para Minas, / Minas não há mais.” (42º e 43º versos). Por sua vez, “Menção Drummondiana” aborda o desejo da interlocutora de escrever poemas que pudessem mudar algo na realidade, mas seu esforço é estéril e somente gera “versos inúteis” (2º verso).

Além disso, o poema de Tavares traz a temática da vida em diáspora no jogo com o substantivo “cravo” em seu antepenúltimo e penúltimo versos, nos quais a alternância de letras minúscula e maiúscula no início da palavra muda totalmente o sentido do vocábulo. No 16º verso, “cravo” em minúscula parece se referir a um instrumento musical, dialogando diretamente tanto com os versos que lhe antecedem (13º a 15º) quanto com o 47º e 48º versos de “José” (“se você tocasse / a valsa vienense”). Já no 17º verso, assim como “José”, a “menina” gostaria de retornar ao lar (o Cravo), mas algo a impede.

Adicionando uma camada extratextual a essa análise, ressaltamos que o escritor mineiro consta entre as influências poéticas que Tavares cita na entrevista concedida para a presente pesquisa. Ao ser perguntada sobre o tema, os autores que mencionou foram “Drummond, Bandeira, eu li muito Bandeira e o Machado, mas ele é um prosador” (Tavares).⁶⁶ Somando-se

⁶⁶ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

a essas, surgiram em suas falas ao longo da entrevista outras referências literárias suas, a saber: Dalcídio Jurandir, Ferreira Gullar, Adélia Prado, Rui Barata, Antônio Tavernard, Florbela Espanca, Thiago de Mello e Mário Benedetti.

Ressaltamos que mesmo não constando nas referências mencionadas por Tavares, a menina do poema supracitado também nos remete a uma relação com contos de Maria Lúcia Medeiros, uma das quatro escritoras paraenses canônicas mencionadas na seção 4. Isso porque a maioria de suas narrativas são protagonizadas por personagens femininas nomeadas somente por termos como: a menina, a jovem, a moça, a mulher, a mãe e a avó. Além disso, muitas delas são jovens que encontram no mundo da leitura formas de escapar ainda que momentaneamente a convenções sociais opressivas⁶⁷. Assim, a aproximação que fizemos se dá não apenas pela forma de nomeação do ser sobre quem se fala, mas porque o tema principal do texto de Tavares é o desejo de escrever um poema insurgente, o que pressupõe um hábito de leitura, como discutimos na seção 4, ideia reforçada pelas referências declaradas a outro escritor (Drummond) e um de seus textos mais famosos (“José”).

Por fim, reiteramos que ainda que a escritora nada tenha declarado sobre metade das relações intertextuais que apontamos aqui, nossas interpretações partiram de marcas textuais presentes em seus dois poemas analisados que nos remeteram a marcas de textos de outras autorias que possivelmente também fazem parte de seu repertório. Logo, conjugamos nossas observações a dados contextuais e biográficos para pôr esses elementos em diálogo.

5.3.2 Com outras obras de Tavares

A primeira relação de intertextualidade que destacamos partindo de poemas do zine em direção a outras obras da escritora diz respeito novamente ao poema-dedicatória. Ele dialoga com um dos textos de “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” por aspectos materiais e textuais. Materialmente porque o referido texto da segunda obra é sua dedicatória que, assim como no zine, localiza-se em sua 4ª capa, mais precisamente na cinta mostrada (Imagem 17) e descrita em subseção anterior, a qual é feita em papel reciclado da mesma forma que o miolo do zine. Quanto aos diálogos textuais, a voz enunciativa do poema-dedicatória fala em seu 2º verso em sua “carne fraturada”, como anteriormente discutido. Na segunda obra, observamos

⁶⁷ Como exemplo, destacamos as protagonistas de “Chuvvas e Trovoadas” e de “Corpo Inteiro”, ambas somente nomeadas de meninas, a primeira prefere ler literatura às aulas de costura que é obrigada a frequentar como parte de sua formação como mulher de classe média em uma cidade amazônica da *belle époque*, ao passo que a segunda se sente estimulada pela leitura de revistas a explorar o autoerotismo no que parece ser algum momento da segunda metade do século XX.

que esse sintagma ressoa, porém, ele é substituído pelo substantivo “fraturas” para se referir a seus poemas que, dessa forma, são igualados à sua carne. Além disso, há uma insistência em seu pouco valor, como se pode observar na transcrição a seguir.

Cara leitora, talvez eu continue ainda sem nada a oferecer-te, além de mais estas fraturas, que não pediste, mas queria contar que a despeito do mau tempo parecer infundo, **aqui num antigo bairro operário da Belém do Grão-Pará**, pelas tardes de sol, as andorinhas, ainda fazem malabares e cantam para o espanto de absortos transeuntes na **rodoviária**.

Roberta Tavares

(Tavares, 2021, destaques nossos).

Ademais, a autora mais uma vez se dirige diretamente à leitora e, visto que essa dedicatória foi redigida em prosa, ela mimetiza o gênero carta de modo ainda mais próximo do que no zine e, assim como nele, dialoga com as interferências do romancista carioca. Adicionalmente, o advérbio “ainda” na primeira sentença indica a obra está dando continuidade a uma conversa iniciada anteriormente e que é dirigida à mesma leitora ideal (Bakhtin, 2010) do zine. Ressaltamos que, embora na entrevista para a presente pesquisa Tavares tenha informado escrever poemas para si mesma, por uma necessidade pessoal e sem ter outro alguém em mente, isso não contradiz o fato de que antes de publicados os poemas passaram por um processo de seleção, reescrita e organização com o objetivo de formar uma obra. Nesse processo entraram em cena objetivamente outros dois seres: a pessoa real do editor que interferiu em suas escolhas e a leitora média, ser virtual cujo perfil foi introjetado e para quem foram propostos certos efeitos de sentido na notação textual, projeto gráfico, papéis e demais componentes da materialidade do livro.

Observamos também que diferentemente da maior abstração do texto do zine, a dedicatória da referida segunda obra apresenta a determinação do ambiente de onde parte a enunciação, explicitando o nome da cidade, indicando a marcação de classe do bairro (“operário”) e mencionando o terminal rodoviário da cidade, o que estabelece tratar-se de São Braz, bairro no qual Tavares residiu por algum tempo. Associada a esses elementos, a assinatura ao final da “carta” borra a linha de separação entre a escritora e a voz enunciativa por ela criada que, então, parecem fundir-se na mesma pessoa.

Além dessa relação transparente entre dois poemas de diferentes obras de Tavares, também observamos recorrências mais disseminadas de termos e temas entre diversos textos, dos quais destacamos: o fazer poético, a ancestralidade feminina, a sexualidade e o Cravo.

Ressaltamos que a temática da poesia e da escrita de poemas presente no poema-

dedicatória, “Voar” e “Menção Drummondiana”, reaparece já no título da obra “Lugar de se Morrer é Também o Poema”, no texto homônimo que lhe dá título e explicitamente nos títulos ou versos iniciais (nem todos os poemas são intitulados) de três outros textos que a compõe, a saber: “Tempos de poemas inúteis/amargos”, “Eu lhe contei que ando a escrever” e “O poema:”. O tema aparece novamente na terceira obra em um texto dividido em quatro partes intitulado “excede-se em sulco/um quase poema/& três aldravias”.

Quanto à ancestralidade feminina inicialmente observada nos nomes de mulheres de sua família presentes no poema “Mulheres de Fogo” e nos dois textos intitulados (I e II) “mote para uma ode à Adelaide”, elas reaparecem na obra “Lugar de se Morrer é Também o Poema”. Nela, encontramos os textos: “Marilda” em referência a sua mãe, “Louvação” enaltecendo à África e às quatro mulheres supracitadas e em “O Caruana de minha tetravó”, este último adicionalmente retoma o tema da religiosidade que escapa à lógica eurocêntrica. Essas mulheres que são parte dela literal e figurativamente fazem-se novamente presentes em dois poemas da terceira obra. Em “Ser de quilombo”, sua avó Adelaide é mencionada, enquanto em “Não Venho Só” nenhuma pessoa é nomeada, porém, há um espelhamento tanto com a temática quanto com as construções sintáticas dos versos de “Mulheres de Fogo”, sobretudo do 2º ao 5º versos que o compõem.

- 1 Venho varando de quilombos
- 2 Venho do ventre de mulheres que
- 3 costuraram liberdades com retalhos
- 4 Trago comigo outras mulheres
- 5 de peles pretas reluzentes como a noite
- (...)

(Tavares, 2023, p. 12)

Essas mulheres aparecem novamente apenas sugeridas, dessa vez reunidas a “Verônicas e Anas” e “Marias”, no poema “Sou feita de tantas coisas”, que é a reedição de “Ser”, seu poema incluído na antologia “Trama das Águas” e citado na epígrafe da presente tese.

Passando à temática da sexualidade não heteronormativa, esta apresenta-se no zine em “O poeta comedor de flores” e “Clitóris II” e é retomada na segunda obra em “Orquestra Safônica”. Neste poema o homoerotismo feminino é estabelecido no título e reafirmado na primeira estrofe, sobretudo do 8º ao 10º versos em “convulsão / sem opostos / ou falos” (Tavares, 2021, p. 59). Ainda que continue empregando metáforas da natureza relacionadas às águas do mar e ao mundo vegetal, o corpo feminino e o prazer sexual experimentado por e com ele são abertamente celebrados em versos nas duas páginas seguintes (Tavares, 2021, p. 60-61), tais como: “Femíneo-Atlântico” (12º verso), “Árvores-vulvas” (28º verso), “mundo-língua”

(31º verso) e “Sagrados sons” (40º verso).

Observamos que a mesma temática continua recorrente na obra “Mulheres de Fogo” de 2023, na qual, os poemas dialogam com as obras anteriores também por empregar imagens de pássaros e do mar em “No território do teu corpo” e adicionalmente por mesclar sagrado e profano, sobretudo em seus 10º e 11º versos ao falar em fazer do corpo “teu próprio templo / de gozo e assombração” (Tavares, 2023, p. 65) e no qual a abordagem lírica ao erotismo sáfico é ainda mais celebrativa e explícita do que nos livros anteriores. O mesmo ocorre em “Grande arco ou uma Miríade de pássaros”.

Por último, destacamos a recorrência do Cravo. Anteriormente mencionado pelas vozes enunciantes de dois poemas do zine (Diaspórica” e “Menção Drummondiana”) como um lugar para onde desejam retornar, no poema “Sou feita de tantas coisas” da terceira obra, ele é um rio e, ao mesmo tempo, um símbolo de resistência à devastação implementada por grandes empresas. Ainda na terceira obra, ele aparece novamente como um lugar de lembranças boas, porém, melancólicas por não mais existir da mesma forma que na infância da voz enunciativa no poema “Desculpa, meu bem”.

O Cravo também está presente na obra “Lugar de se Morrer é Também o Poema” nos textos: “Eu fui parida de um igarapé”, “Ele” e “O cravo hoje transbordou”. Nestes, as vozes enunciantes expressam sentimentos de simbiose com esse elemento aquático que para uma delas é um “igarapé-mulher” que a pariu (Tavares, 2021, p. 66), para outra é um ser imaterial que à noite a visita para a “povoar de símbolos” (Tavares, 2021, p. 46) e para uma terceira é um curso de água personificado que transborda, inunda, grita e ostenta, fazendo-a sentir-se transbordar junto quando “invadiu o caminho das casas” (Tavares, 2021, p. 34). A figura de linguagem predominante nos três poemas da segunda obra é a personificação, ou seja, a atribuição de sentimentos ou ações a um curso d’água, ser inanimado do ponto de vista da epistemologia eurocêntrica.

Assim, nos versos de Tavares o Cravo é muito mais do que somente água, é um ser que integra a vida do povo que vive às suas margens, é ancestralidade amazônica, ventre e repositório de memórias de infância. Ele é também força feminina que oferece alimento e meio de transporte, mas tem suas vontades, quer fidelidade e pode ser ameaçador e até violento quando deságua “com sua enorme boca de cobra” (Tavares, 2021, p. 34), portanto, deve ser tratado com o respeito devido a um ser vivo. O Cravo é um elemento que permeia o conjunto das obras da escritora, tendo também sido anteriormente mencionado em “Firmação”, poema incluído na antologia “Eco Poético” de 2014 (ver Imagem 10). Ademais, em sua imponente inundação ele é uma das imagens sugeridas na capa da segunda obra (Imagem 15).

Sobre a relação da escritora com o Cravo, destacamos agora alguns aspectos de sua resposta em entrevista para nossa pesquisa. Tavares explicou que ele era o local de seu pertencimento identitário, para onde retornava sempre que podia e que, mesmo quando isso não era viável, ele era para onde sua mente evadia ao sentir necessidade de aconchego. Assim, sua importância para ela é como um lugar físico e palpável, mas também como um lugar simbólico que ela carrega consigo. Isso remete a outras relações externas a suas obras, pois tendo Tavares se declarado leitora de Manuel Bandeira, enquanto ela falava pensei no Cravo como sua Passárgada, um lugar de delícias existente na mente do eu-lírico do poema do escritor pernambucano. No entanto, contrariando essa expectativa, em dado momento de sua fala, ela disse “O Cravo é a minha Macondo”.

A referência à cidade fictícia do romance “Cem Anos de Solidão” do escritor colombiano Gabriel García Márquez chama a atenção por abrir um novo leque de chaves de interpretação. Para começar porque Macondo é uma espécie de terra prometida para a família protagonista do romance e nela ocorrem episódios mágicos, porém, ela está longe de ser um lugar perfeito, ao contrário, é o cenário de amores e acontecimentos felizes tanto quanto de contradições e lutas sociais que se desenrolam por décadas. Assim, tal referência de Tavares, não somente mostra um pouco de seu conhecimento da literatura latino-americana de outros países, mas também indica alinhamentos políticos e estéticos, pois o referido prosador foi reconhecidamente um militante de esquerda e é um dos nomes mais influentes do realismo mágico. Esse movimento literário surgido no século XX tem como algumas de suas recorrências importantes e com as quais vemos relações com o fazer poético de Tavares:

- a) forte conotação política na abordagem de momentos históricos da América Latina envolvendo ditaduras, opressões e revoluções populares, e/ou de outros aspectos da herança colonial, como vemos em “Diaspórica”, para citar somente um poemas do zine “Mulheres de Fogo”;
- b) acontecimentos insólitos em contextos verossímeis, isto é, ocorrências de episódios sobrenaturais que os personagens podem até estranhar, mas aceitam como parte da realidade. Sobre esse aspecto, destacamos que o igarapé Cravo virando uma grande cobra tanto pode interpretado como uma figura de linguagem para se referir a sua vazão de água naquele momento quanto pode ser um episódio de realismo mágico;
- c) narrativas circulares que começam e terminam de forma semelhante. Como vimos, ainda que o zine “Mulheres de Fogo” seja um livro de poesia, a posição do poema-dedicatória em relação a “Voar” sugere um fio narrativo circular.

De certo, seria possível estabelecer muitas outras relações, mas optamos por apresentar somente aquelas que nos pareceram mais pertinentes considerando contextos de produção e as informações levantadas no curso da pesquisa. Assim, finalizamos ressaltando que, ao nos pormos em interlocução com a obra artesanal de Tavares, assumimos a posição da “cara leitora” a quem sua dedicatória se dirige e aceitamos a oferta de suas fraturas. Nesse diálogo, diversos textos anteriores de outras gêneses (e outros posteriores) somaram-se às marcas presentes nos poemas que compõem o zine, o que influenciou tanto nossa primeira leitura quanto as sucessivas releituras necessárias ao trabalho interpretativo. Ademais, no fluxo dessas interações observamos temas e marcas apresentados na primeira obra da escritora fluindo dela para suas obras seguintes como de um curso d’água que vai ficando mais caudaloso.

5.4 Alinhando as partes: o que revela a integração dos eixos de análise

Ao findar a presente proposta de estudo das criações literárias de Roberta Tavares, reiteramos que ela foi dividida em cinco eixos, a saber: materialidade das três obras individuais da escritora, formas e temas dos poemas do livro artesanal “Mulheres de Fogo”, bem como os marcadores sociais que identificamos neles e, por último, as relações intertextuais que estabelecemos a partir deles. Ressaltamos novamente que a divisão feita foi necessária para que cada aspecto pudesse ser observado com atenção, mas que nenhum deles funciona isoladamente, ao contrário, todos se conjugam para a construção dos sentidos sugeridos pela obra, assim como, para o pensamento reflexivo da leitora/pesquisadora. Assim, embora tenhamos exposto algumas conclusões e conexões pontuais ao longo das análises, na presente subseção procuramos retomar e integrar os eixos com o intuito de obter uma visão geral sobre seu fazer poético.

Isto posto, observamos que as três obras de Tavares são acessíveis a seu público-leitor no que diz respeito aos valores de venda e o número de exemplares disponíveis, considerando as circunstâncias do contexto de produção e circulação na Amazônia paraense exploradas na seção 4. Ademais, as quebras de expectativas quanto ao manuseio de objetos-livros que suas construções físicas provocam, sobretudo na primeira obra, longe de causar complicações, conjugam-se a seus projetos editoriais para mobilizar os sentidos das sujeitas leitoras no fluxo de sua exploração.

Além disso, os aspectos materiais apresentam uma série de indicativos acerca dos temas abordados nas obras. Observamos que os projetos editoriais se associam os elementos pré e

pós-textuais, ou seja, prefácios, posfácios, epígrafes e nota do editor no sentido de revelar ou reforçar vínculos identitários da escritora e sua orientação política. Adicionalmente, oferecem possíveis chaves para compreensão de suas notações escritas, como a epígrafe de Beatriz Nascimento antecedendo a reedição dos poemas do zine no quarto capítulo do livro industrial “Mulheres de Fogo” de 2023.

Especificamente quanto ao zine, a materialidade diz respeito ainda ao posicionamento dos poemas na obra uns em relação aos outros, como são os casos de “Diaspórica” em relação a “Mulheres de Fogo” e de “Café:” em relação a “Clitóris II”. Este último também se aproveita de características da tipografia empregada no título para gerar um efeito visual que reforça sentidos sugeridos no poema. No mesmo sentido, destacamos ainda o alinhamento dos versos na página em que são inseridos de modo a sugerir figuras, o que é explorado em “Diaspórica” e em “Profundas Paisagens”.

Além disso, observamos que as escolhas vocabulares fazem com que a temática da memória ressoe subjacente à maior parte dos textos que compõem o conjunto do zine gerando uma unidade na obra. Ao mesmo tempo, tais escolhas, associadas às formas como são construídas as estrofes e os versos (livres em sua maioria), bem como, aos temas abordados abrem a obra a diálogos com outras obras de Tavares e de outros autores e autoras.

Dessa forma, observamos que em suas criações predomina a tendência de alinhamento com fazeres poéticos menos tradicionais do ponto de vista eurocêntrico. Ao contrário, elas tensionam os limites do campo de possíveis do espaço literário por suas materialidades e a abordagem de fatos que a branquitude acrítica prefere não olhar, tais como as mortes da vereadora Marielle Franco e do menino Miguel. Tanto quanto ou ainda mais disruptiva é sua ênfase em temáticas que lhe são caras, mas que incomodam a lógica da colonialidade, tais como: sua ancestralidade matrilinear, o Cravo em suas várias reconfigurações, a alegria inclusive corporal nas vivências religiosas e no prazer em experiências sexuais.

Ressaltamos que essa poética do corpo e do corpo-território, onde não são excludentes o prazer e a espiritualidade, é uma prática de corpo-política. Como discutimos na segunda seção a partir de Maldonado-Torres (2019), esta é uma forma de subjetividade alternativa e decolonial que vai na contramão dos dualismos eurocêntricos. Nela, abre-se a possibilidade da escrita que parte de entre-lugares da diáspora e das sexualidades não heteronormativas, como defende Bhabha (1998), e da recriação inventiva do mundo discutida por Lugones (2014).

Assim, ao se apropriar do corpo tão negado em sua humanidade pelo colonizador (Quijano, 2005; Mignolo, 2017; Carneiro, 2023) e simbolicamente ofertá-lo à leitora com todos os seus danos e fraturas, afetos, alegrias e prazeres, a escritora desestabiliza a intersubjetividade

colonial por meio de suas vozes enunciantoras. Evidente que seria extrapolar o otimismo defender que as tensões no campo literário (Bourdieu, 1996) provocadas pelas obras de uma única escritora pudessem retribuir à lógica da colonialidade com uma fratura. Porém, acreditamos que ao menos algumas fissuras elas consigam causar nesse espaço saturado de relações interseccionais de poder (Collins, 2022).

6 ROBERTA TAVARES FALA SOBRE SI EM DUAS ENTREVISTAS

Na presente seção procuramos demonstrar de que maneira o sistema social atua sobre as experiências individuais de Roberta Tavares, as quais apresentam reflexos em seu fazer poético. Como adiantamos nas seções Introdução e Percurso Metodológico, no âmbito da presente pesquisa foram realizadas entrevistas com a escritora com o objetivo de escutar seus relatos enquanto a sujeita de pesquisa acerca de suas trajetórias pessoal e profissional, sobretudo nos aspectos que dizem respeito a sua formação como leitora e produtora de literatura. Assim, apresentamos e discutimos a seguir os pontos mais relevantes das coletas realizadas como parte do esforço para compreender as origens das vozes enunciatórias que ecoam nos poemas de Roberta Tavares. Iniciamos descrevendo as condições em que cada uma foi realizada. Em seguida, destacamos algumas de suas respostas e as discutimos à luz das teorias decoloniais e interseccionais previamente revisadas.

Destacamos que a princípio somente uma entrevista fora planejada e estava combinada com Tavares para o dia 07 de outubro de 2024 às 15 horas em uma sala da FAV. No dia agendado, a pesquisadora chegou ao local com meia hora de antecedência, preparou a sala, conectou o microfone de lapela ao gravador digital, testou os equipamentos e verificou que tudo funcionava como deveria. Porém, a entrevistada entrou em contato explicando que tinha acontecido um imprevisto: a chuva forte que caía naquela tarde abria uma goteira bem acima da estante de livros na sala de sua casa. Tal problema tinha urgência em ser resolvido, portanto, seria melhor reagendar. Então, a pesquisadora desmontou e guardou o equipamento, fechou a sala e saiu do prédio, mas não foi embora imediatamente pois encontrou um colega com quem ficou conversando no estacionamento. Nisso, chegou uma nova mensagem da entrevistada informando que havia contornado seu problema e estava tomando um veículo para ir à FAV naquele momento. Ato contínuo, a pesquisadora retornou à sala, remontou o equipamento apressadamente e, dessa vez, não o testou. Em seguida, Tavares chegou, sentou-se do outro lado da mesa, foi-lhe entregue o termo de consentimento para participar da pesquisa que ela leu e preencheu e lhe foi pedido que prendesse o microfone de lapela em sua blusa, o que ela fez. Já era de seu conhecimento que a pesquisa envolvia sua produção poética, mas ficara acordado que ela teria acesso a maiores detalhes após a realização da entrevista de modo a respeitar a ética da pesquisa com seres humanos e, ao mesmo tempo, não direcionar suas respostas.

A interlocução teve 25 minutos de duração conforme registrou o gravador. Após isso, uma cópia da versão da tese aprovada no exame de qualificação foi entregue para a entrevistada folhear, sendo-lhe explicado que ela ainda não poderia dispor do volume para uma leitura atenta

porque tudo ali era provisório uma vez que se tratava de um trabalho em andamento. Mesmo assim, ela pode percorrer os olhos do começo ao fim do volume e fez algumas perguntas que foram respondidas, passando a ter uma ideia bem mais clara do que tratava o estudo.

No dia seguinte, ao transferir o arquivo do gravador ao computador para iniciar o trabalho de transcrição da entrevista, a pesquisadora detectou um sério problema. O arquivo consistia em 25 minutos de imperturbado silêncio. A primeira suposição foi que a gravação estaria muito baixa e houve a tentativa de tratá-la em um programa específico de edição de áudio. Porém, esta foi infrutífera, visto que apenas confirmou que o referido arquivo apresentava uma linha contínua sem ondas sonoras. Assim, o que restava daquela entrevista eram algumas poucas anotações e a memória da pesquisadora que se apressou em anotá-las para antes de esquecer o que ouvira.

Então, objetivando contornar o problema, a pesquisadora tomou a decisão de pedir a Tavares que concedesse uma nova entrevista no mesmo local, com o que ela concordou. No dia, horário e local marcados, a entrevistada compareceu, sentou-se do outro lado da mesa e leu e preencheu um novo termo de consentimento. Essa segunda interlocução ocorreu exatamente dez dias após a primeira e teve 36 minutos de duração, sendo registrada no mesmo gravador digital, mas usando somente seus microfones embutidos⁶⁸. Dessa vez não ocorreu nenhum problema técnico e foi possível transcrever a gravação e tratar os dados adequadamente.

No entanto, algumas das respostas obtidas na segunda entrevista se mostraram significativamente diferentes daquelas da primeira. Isso se explica pela diferença nas condições de interação, afinal, na primeira a entrevistada tinha somente uma ideia vaga sobre o tema da pesquisa, ao passo, em que estava muito mais bem informada na segunda. Isso naturalmente afetou sua percepção acerca do propósito daquelas interações e levou ao redirecionamento de suas respostas. Ademais, como discutimos adiante, Tavares revelou que só começara a pensar em certos aspectos sobre seu trabalho por conta de certas perguntas que lhe vinham sendo feitas recentemente, dentre as quais acreditamos que se incluíam as nossas. Isso não significa que estejamos falando em relatos contraditórios, mas em diferenças no recorte das respostas, no tom do discurso, no estilo de se vestir e até na forma como a entrevistada sentou-se na cadeira em cada ocasião. Por exemplo, na primeira interlocução, Tavares permaneceu sentada de lado para a pesquisadora, parecia menos tensa, durante boa parte da interlocução olhava pela janela as copas molhadas das árvores no horizonte e falava com certo lirismo sobre sua comunidade de

⁶⁸ Os testes realizados na busca por uma explicação para o ocorrido mostraram que os microfones embutidos do gravador são automaticamente desabilitados ao conectar um cabo na entrada do aparelho, porém, caso o cabo não esteja bem encaixado, o som do microfone externo não é registrado mesmo estando ligado.

origem. Enquanto na segunda, sentou-se de frente, algumas de suas respostas foram mais diretas e pareceu haver um cuidado na construção de discursos mais explicitamente politizados. Além disso, na primeira entrevista houve mais referências a sua infância e adolescência, ao passo em que na segunda sua formação como historiadora foi mais mencionada.

Uma vez esclarecidas as condições de realização das entrevistas, passaremos a discussão sobre algumas das respostas que indicam a incidência de forças de opressão de origem colonial, interseccionais ou não sobre a sujeita Roberta Tavares e seu fazer poético, bem como, seus movimentos de resistência a elas. As ocorrências foram divididas em três seções referentes a forças opressivas, movimentos de resistência e a dimensão política da literatura. Enfatizamos que tal divisão tem finalidade analítica somente, pois não é possível desvincular ação e reação uma vez que a própria existência de uma pressupõe a da outra, bem como a política, pois esta permeia todas as relações sociais. Ademais, dentro de cada seção as ocorrências foram organizadas por temáticas visto que alguns relatos aparecem somente em uma das entrevista, ao passo em que outros aparecem nas duas, porém, não exatamente da mesma maneira.

6.1 Opressões de origem interseccional e de colonialidade interna

Ao falar sobre sua vida pessoal e seus trabalhos, observamos que Tavares posicionou-se como agente de sua própria história e mencionou principalmente situações e pessoas que lhe trouxeram contribuições positivas nos dois âmbitos. No entanto, ao ser perguntada sobre o porquê de ter feito publicações em suas redes sociais ora rejeitando ser chamada de poeta marginal ou periférica ora de ser chamada de poeta negra, e como apresentaria a si mesma, três aspectos em suas respostas chamaram-nos a atenção por demonstrar opressões sociais, os quais destacamos a seguir.

6.1.1 “Não sou uma poeta negra”

Tavares respondeu que não é uma poeta marginal nem periférica simplesmente por não ser belenense, mas originária da comunidade quilombola do Cravo, onde não se aplicam tais termos que guardam relação com a divisão social do espaço. Quanto à outra das supracitadas afirmações, quando disse “Não sou uma poeta negra. Sou uma poeta e negra e quilombola e historiadora e um monte de outras coisas”, ela esclareceu que fez tais postagens como respostas a rótulos que lhe haviam sido atribuídos por outras pessoas e como um cuidado que adotava para evitar ser limitada pela branquitude. Como vimos anteriormente na seção 2, ela explicou

(sou) esse monte de coisas aí. Uma pessoa que carrega um monte de identidades, elas são acionadas a depender da ocasião. As identidades não são acionadas sem nenhum sentido e também a gente não é preso necessariamente a só uma identidade. No caso dessa que é uma identidade racial de ser negra, acaba que a gente tem que ter muito cuidado assim de não corresponder a certas caixinhas que as pessoas querem nos colocar, sabe? Então, por isso essa insistência de dizer que eu sou uma pessoa que sou uma pessoa negra, sou poeta, sou historiadora, sou militante cultural, eu sou um monte de coisas. Não é necessariamente esse determinismo da poeta negra porque eu acho que às vezes isso restringe a gente e esvazia uma série de outras complexidades (Tavares).⁶⁹

Assim, ao publicar tais postagens, Tavares estava reagindo a rotulações que considera descabidas (poeta marginal ou periférica) ou que têm o efeito pernicioso de essencialização de si (poeta negra) e, por conseguinte, de sua obra sob a justificativa de ela ser uma pessoa cuja identidade é interseccionalmente atravessada pelos marcadores sociais de gênero e racialização. Como discutimos anteriormente, os referidos rótulos fazem parte das estratégias que o sistema colonial (continuado na lógica da colonialidade) adota para a perpetuação das desigualdades. Nesse sentido, circunscrever um espaço para a sujeita e limitar o valor de sua literatura por meio de um discurso que homogeneíza suas produções com as de outros sujeitos com quem compartilha marcadores e/ou o status de fazer parte de grupos historicamente subalternizados tem a função estrutural de lhe reduzir as possibilidades de movimentação social (Memmi, 2007; Bhabha, 1998).

Ademais, também discutimos que as sociedades pós-coloniais são compostas de pessoas cujas identidades são profundamente heterogêneas. Nelas, os sujeitos subalternizados causam tensões e fraturas na ordem estabelecida ao combater as restrições a eles impostas e enunciar do seu ponto de vista escrevendo e publicando sobre sua realidade. Tanto maior a tensão no tecido social quando se trata de sujeitas racializadas, portanto, que recusam o não-lugar (Lugones, 2014; Ribeiro, 2019) para ocupar espaços no campo da intelectualidade, como é o caso de Tavares.

Assim, ao rejeitar os supracitados rótulos, Tavares não apenas quer evitar a limitação homogeneizante de sua obra, ela demarca sua identidade profissional como poeta. Isso significa que ainda que parte de sua produção tenha temáticas autorreferentes, ela é produto de um trabalho expressivo com a linguagem escrita e deve ser lida por seus méritos artísticos mais do que somente por seus atravessamentos identitários que, inclusive, são tão múltiplos quanto os de qualquer outra pessoa vivendo no atual Brasil pós-moderno.

⁶⁹ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

6.1.2 Nascimento e registro de uma criança quilombola

Para elucidar o seu não pertencimento identitário à capital, Tavares fez um relato sobre seu nascimento. Segundo ela, a informação que consta em seu registro de que nasceu em Belém é correta, porém, não dá conta do fato de que fora concebida, gerada e criada no Cravo. Sua explicação para isso foi que, por muito tempo, as mulheres dos interiores do estado do Pará precisaram se deslocar para Belém ao final da gestação para ter acesso a consultas médicas pré-natais, parto hospitalar e assistência neonatal. A maioria delas retornava a seus locais de origem com seus recém-nascidos já registrados tão logo estavam suficientemente recuperadas para enfrentar a viagem. Assim, o percurso feito por sua mãe em 1984 foi o mesmo de tantas outras mulheres quilombolas e de outras comunidades interioranas da época.

Sobre isso, reiteramos que o motivo do acesso ao sistema de saúde ser tão restrito à determinadas áreas diz respeito ao processo de colonialidade interna discutido por Quijano (2005) e Gonzalez Casanova (2007). Como discutido anteriormente, ele se refere ao modo como regiões mais embranquecidas e economicamente privilegiadas no interior do mesmo estado-nação alcançaram esse status por meio da periferização de outras regiões que são mantidas empobrecidas e as quais geralmente apresentam uma maior porcentagem populacional racializada. Como também vimos, esse processo de origens históricas se dá no Brasil com a região Sudeste ocupando a posição de centro econômico enquanto periferiza as demais regiões, sobretudo a Norte e a Nordeste, e no estado do Pará com a capital Belém ocupando a posição de centro enquanto periferiza as demais áreas.

Assim, mesmo que o espaço social da comunidade do quilombo do Cravo e de outras comunidades rurais se organize por lógicas diferentes em relação ao espaço urbano, como defende Tavares, e que nelas o capital econômico não seja o de tipo mais valorizado, elas ainda fazem parte de um espaço social maior e são por ele afetadas (Nascimento, 2018). Por isso, seus habitantes estão sujeitos às consequências do dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) que atua por meio de ações e omissões do Estado, nesse caso específico, na não oferta de atenção médica básica.

Além disso, esse mesmo relato também indica a incidência de opressão interseccional (Collins, 2022). Isso porque embora a ausência de serviços oficiais de saúde atingisse toda a população fora dos grandes centros urbanos, trata-se de um tipo de omissão que vitimiza de

modo particular as parturientes, pessoas atravessadas simultaneamente pelos marcadores de gênero, racialização e classe social.

A relevância de tais dados biográficos para seu fazer poético está em que ele nasce de uma sujeita que já chegou ao mundo sob o signo de uma violência colonial contra sua mãe impetrada pela omissão do Estado. Motivo pelo qual seu pertencimento territorial geográfico oficial não condiz com o período de sua formação enquanto pessoa. Assim, o fato de parte dos poemas que compõem sua primeira obra individual (e tantos outros nas obras seguintes) tomar a forma de escrevivências que se voltam à vida no quilombo indica um movimento de reação a esse contexto. Seu conjunto parece compor uma forma de resistência construída por meio da memória que é o tema subjacente da maioria dos poemas do zine. Neles, as vozes enunciadoras deslocadas de seu local de origem que expressam saudades de pessoas, tempos e atividades ligadas às vivências da autora no Cravo, ressoam como uma exaltação a sua comunidade, sobretudo a sua ancestralidade de linhagem matrilinear, como formas de afirmação de seu respeito e gratidão para com suas mais velhas, reconhecimento de suas lutas, identificação por ser mulher como elas, em suma, seu pertencimento identitário.

6.1.3 A mudança para Belém

Ainda sobre não ter identidade territorial com Belém, Tavares contou que viera à cidade algumas vezes a passeio antes de 2009, mas foi somente naquele ano que se mudou para cá. Desde então, segundo disse, tem retornado ao Cravo sempre que possível, mas continua vivendo na capital há cerca de 15 anos, tendo morado primeiramente na área do Riacho Doce no bairro periférico do Guamá, posteriormente no bairro de São Braz e atualmente no bairro de Nazaré.

Ressaltamos que seu deslocamento geográfico foi motivado pelo desejo de continuar a estudar. Naquele momento, Belém era a alternativa mais viável onde Tavares poderia ingressar em uma universidade. O principal motivo era a proximidade física, mas, adicionalmente, havia o fato de que já conhecia um pouco a cidade e mantinha contato com pessoas locais que poderiam apoiá-la.

Observamos aqui mais uma consequência da supracitada colonialidade interna na forma de omissão do Estado, neste caso, na falha em ofertar a educação formal em todos os níveis a todos os cidadãos. Embora nas últimas duas décadas tenha havido a construção de novos núcleos universitários públicos e a implementação de políticas de expansão de ofertas de vagas em cursos existentes, esta é uma questão que permanece problemática e a movimentação de Tavares para ter acesso ao ensino superior é um caso comum.

Apontamos também que apesar de sua motivação inicial para se mudar tenha sido voltada a um objetivo específico, outros elementos surgiram que a mantêm em Belém até o presente e que talvez a afetem mais do que ela própria esteja ciente ou gostaria de admitir. Dentre estes, ressaltamos: os laços de amizade e amor que Tavares desenvolveu com pessoas que veio a conhecer, seu envolvimento na vida cultural local em saraus e grupos de carimbó, seu engajamento no mundo acadêmico e na militância política, e seu ingresso no campo literário como escritora. Sobre este último, como discutimos no capítulo 4, em comparação aos séculos XIX e XX atualmente é bem mais viável às escritoras dos interiores do estado publicarem suas obras sem ter de necessariamente se deslocar, porém, as possibilidades nos núcleos urbanos ainda são maiores, pois é onde se concentram as editoras, as feiras e eventos literários.

Nesse sentido, observamos que viver na capital não somente lhe facilitou o acesso aos meios de publicação e contribuiu para a circulação de seu trabalho artístico, mas também lhe proporcionou vivências positivas e negativas que a impactaram nos níveis profissional e pessoal. Ademais, suas experiências mais antigas e as mais recentes não são mutuamente excludentes, ao contrário, convivem em seu interior ampliando ainda mais sua complexidade de ter “um monte de identidades que são acionadas a depender da ocasião”. Assim, entendemos que declarar que seu senso de pertencimento permanece leal ao Cravo e somente a ele tenha tanto uma motivação afetiva quanto seja uma escolha política de resistência. Porém, suas vivências no espaço urbano também atravessam seu fazer poético, como constatamos nos textos com essa temática presentes no zine “Mulheres de Fogo” e em suas demais obras.

6.2 Continuidades e resistências

Ao responder sobre suas influências na escrita poética, Tavares respondeu que suas primeiras influências foram escritores clássicos ou canônicos que conheceu ainda na escola, tais como, Machado de Assis, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Neste aspecto sua experiência como aluna da educação básica parece ter seguido o modelo tradicional brasileiro de base colonial.

Porém, seus relatos chamam a atenção para o modo pouco ortodoxo como a literatura era abordada em sua escola, assim como o modo como Tavares ampliou seu repertório de leituras de obras literárias e não literárias à medida em que foi amadurecendo como pessoa e como leitora. Destacamos ainda a história do início de seu trânsito na vida literária de Belém, quando ela fala sobre o grupo que primeiro ingressou e outros que fez parte posteriormente como coorganizadora.

Ressaltamos que suas respostas apontam na direção de movimentos de continuidades de padrões e de reação seus e de outras pessoas à lógica da colonialidade e de resistência cultural.

6.2.1 Poesia na comunidade

Tavares relatou que sempre gostou de ler e que teve seus primeiros contatos com textos literários na escola onde cursou a educação básica. Segundo ela, alguns dos professores faziam dinâmicas envolvendo a declamação de poemas e contação de histórias, práticas com as quais ela e outros alunos se identificavam porque compartilhar narrativas oralmente em grupo é um hábito cultural importante em sua comunidade.

Assim, a escolha dos professores de adotar um aspecto da cultura da comunidade, demonstra respeito a seus modos de ser e de saber. Observamos aqui que o cumprimento do currículo escolar nacional que prevê o ensino de autores renomados nas aulas de literatura foi conjugado à incorporação de práticas que fazem mais sentido ao modo de vida comunitário (Bispo dos Santos, 2015). Trata-se de um deslizamento pelas fronteiras e frestas de que falam Bhabha (1998), Lugones (2014) e Maldonado-Torres (2019).

Tavares contou que além da literatura, também se reconhecia influenciada poeticamente por aspectos da cultura popular, principalmente a música. A escritora contou,

Eu cresci numa casa muito musical, o meu pai, o meu avô ouvia muito Luiz Gonzaga, ele era apaixonado pelo Luiz Gonzaga. Eu tinha um outro tio que ouvia muito Bezerra da Silva. Então, eu conheço muito esses repertórios. E o papai, que era o meu avô (eu chamava de pai), fui criada pelos meus avós, ele era um homem muito musical, assim de assobiar, ele assobiava carimbós, músicas mais antigas que ele chamava de modinhas. E eu sou uma pessoa também, desde que eu moro aqui, inserida nos movimentos de cultura popular, assim do carimbó, sabe? Então, eu acho que essas coisas também influenciam (Tavares).⁷⁰

A declarada influência da linguagem musical popular pode ser percebida na sonoridade e na temática de alguns de seus textos, como, por exemplo, “Poeminha de Girar”. Esse aspecto específico não é algo excepcional entre escritoras e escritores, ao contrário, aponta para um alinhamento a um padrão. No entanto, este é apenas parcial pois o carimbó e os gêneros musicais praticados por Luiz Gonzaga provêm das culturas regionais nortista e nordestina respectivamente. Como discutimos anteriormente, a criação artística se dá no interior de um campo de possíveis repleto de normas reguladoras com as quais a artista precisa negociar, ora

⁷⁰ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

aderindo a elas, ora combatendo-as e tensionando os limites existentes. Portanto, seja total ou parcial tal alinhamento não é demérito, tão somente é um resultado dessa negociação.

Além disso, Tavares mencionou que ainda na comunidade conheceu obras dos paraenses Dalcídio Jurandir e Antônio Tavernard, autores pouco conhecidos no restante do Brasil e mesmo regionalmente, ainda que sejam muito respeitados do ponto de vista da recepção crítica. Não ficou claro se seu contato com tais obras se deu na escola ou em outro meio. De todo modo, o interesse por escritores do estado indica uma vontade de resistência contra a hegemonia imposta pelos processos de colonialidade externa e interna e um movimento em busca por descolonização cultural.

Esse consumo de produtos culturais regionais na música e na poesia se reflete em sua escrita na forma de influências e referências. Isso fica evidente quando retomamos que foi em diálogo intertextual com criações de Antônio Tavernard que Tavares ganhou o III Prêmio PROEX. Além disso, em outro trecho da entrevista, ela conta que costumava declamar poemas dele em saraus logo quando chegou a Belém. Também é evidenciado pela presença de uma epígrafe de Dalcídio Jurandir abrindo um dos capítulos de sua terceira obra em um indicativo de diálogo entre seus poemas e os romances dele.

6.2.2 Uma amizade literária

Tavares falou sobre um amigo que teve grande importância em sua vida. Segundo conta, eles se conheceram no Cravo por volta de 2006 quando,

(...) as Comunidades Quilombolas no Pará estavam assim iniciando um processo de conscientização do que era ser quilombola, de se entender como quilombola pra pedir a certificação da Palmares. E aí, foi uma equipe daqui da UFPA e um núcleo também de movimento social. E aí esse amigo foi e é uma pessoa que é muito apaixonada por literatura e tal. Inclusive, foi ele que me apresentou vários autores. E aí, quando eu vim em 2009, ele tava aqui e uma das primeiras coisas que eu fiz aqui para conseguir dinheiro e tal, pra ter uma renda foi vender livros com ele e filmes alternativos, né? Reprodução assim de filmes. A gente vendia coisas como Pasolini, Akira Kurosawa, uma coisa assim do cinema mais cult, digamos assim, e livros. A gente vendia na Praça da República literatura, como sebo. E aí, lá eu conheci várias pessoas porque as pessoas que se aproximavam para comprar os livros e o material que a gente tinha era normalmente pessoas do meio literário, do meio cultural, artístico, intelectual, entendeu? (...)

Verificamos aqui o estabelecimento de uma amizade profícua entre dois jovens que compartilhavam interesses comuns, dentre os quais destacamos a literatura. Em um primeiro momento, interagir com essa pessoa de origem tão distinta contribuiu somando ao universo

cultural de Tavares novas leituras literárias e de mundo. Posteriormente, em sua chegada a Belém, esse laço construído por afetos e afinidades também colaborou para seu sustento e, ao mesmo tempo, para a ampliação de seus conhecimentos pois lhe disponibilizava a oportunidade de ler e assistir os produtos culturais que comercializava. Adicionalmente, propiciou-lhe as condições para conhecer pessoas ligadas ao campo da produção literária local.

Desse modo, a formação intelectual e artística de Tavares iniciada em sua comunidade foi sendo complementada informalmente fora do sistema antes de ela ingressar na universidade. Reiteramos que há outras formas de produzir e adquirir conhecimentos que não somente aquelas legitimadas pela epistemologia ocidental e ensinadas em instituições oficiais de ensino formal, como discutimos na seção 2.

Além disso, como procuramos demonstrar na seção 4, há registros históricos de redes de ensino paralelas no Brasil desde o período colonial, bem como, de formas alternativas de publicação, algumas das quais persistem até a atualidade. Essas ações surgem como reações de grupos subalternizados em constante busca por formas de resistir e tentar romper a teia de forças opressivas que sobre eles incidem, como procuramos demonstrar ao longo das discussões anteriores. Por isso, não surpreende que tais rotas de escape sejam mais frequentemente encontradas onde a estrutura social age por meio de omissões (Carneiro, 2023).

6.2.3 Movimentos literários em Belém

Ao ser perguntada sobre a recepção a si e a seus poemas quando começou a mostrá-los em saraus e outros literários, Tavares revelou que sentiu que foi boa, porém, que isso demorou um pouco a ocorrer porque ela não os expunha. Na verdade, ela primeiro participou de saraus assistindo e recitando poemas de outras pessoas para só mais tarde expor os seus.

A escritora relatou que um de seus clientes no sebo lhe falou sobre saraus que o Movimento Extremo Norte fazia saraus no terraço do Hotel Ver-O-Peso às terças-feiras à noite e a chamou para ir lá a um dia. Ela aceitou o convite pela chance de fazer algo de que gostava e já fazia no Cravo, mas no dia marcado ficou aguardando sozinha em frente ao hotel e a pessoa não compareceu. Estava lá quando foi abordada por um senhorzinho que queria saber se ela precisava de ajuda, houve uma simpatia mútua imediata e assim ela conheceu o poeta Apolo da Caratateua⁷¹. Logo em seguida, chegaram o poeta Rui do Carmo e sua esposa Lélia, os quatro conversaram um pouco e ela foi convidada a subir com eles para o sarau. Lá chegando, começou

⁷¹ Nome artístico do poeta cordelista Apolo Monteiro Barros que nasceu em Recife (PE) em 1945, mas desde 1990 fixou residência na Ilha de Caratateua que é um distrito de Belém, mais popularmente conhecida como Outeiro.

a se enturmar, ouviu as pessoas e declamou algumas coisas. Depois daquele dia, passou a frequentar os encontros e desenvolveu uma relação filial com as três pessoas mencionadas. Ela explicou que nessas ocasiões, além de ouvir os poetas, ela costumava ouvir declamar poemas de autores como Antônio Tavernard, Florbela Espanca, Thiago de Mello e Mário Benedetti. Porém, não lia nada de sua própria autoria embora já escrevesse. Segundo explicou, achava que seus poemas ainda não estavam prontos para ser mostrados. Além disso, sentia vergonha de expô-los aquele grupo de poetas mais velhos, mais experientes, merecedores de toda sua consideração e respeito por desenvolverem uma ação política importante, que era a realização daqueles saraus, e que a tratavam com carinho e cuidado, quase como a uma filha. Por esse motivo, ela considera que frequentava os saraus do movimento, mas sem nunca ter realmente o integrado e, também por isso, em sua avaliação ela não deveria ter participado da antologia “Eco Poético” e só o fez porque “houve uma insistência”.

A declamação pública de seus próprios poemas só viria a ocorrer cerca de 9 anos mais tarde, já em encontros do Sarau Cabano na Casa da Linguagem e, depois, do itinerante Sarau do Povo da Noite organizados por ela em parceria com amigos e companheiros de idade mais próxima a sua, tais como Abílio Dantas Rodrigo Briveira e Thiago Kazu. Sobre o começo da sua vida pública de sua produção autoral, Tavares contou

Isso é mais ou menos recente, foi pelos idos de 2018 já com o sarau do Povo da noite, que é o sarau que eu continuo organizando, que já é um outro perfil de sarau, uma galera mais jovem e tal. (...) Na verdade, eu comecei a ler, declamar algumas coisas e, aí, as pessoas perguntavam se eu não tinha material para vender, se eu não tinha livro, se eu não tinha zine. E aí, o Kazu, que é um dos organizadores do Sarau do Povo da Noite também, ele faz zine e já fazia publicação artesanal. Aí, ele insistiu muito, “bora fazer um zine, precisa ter alguma coisa de material”. Aí, foi assim que surgiu esse zine, o “Mulheres de Fogo”. Mas a maior parte dos poemas não são de 2018, são coisas velhas que eu tinha guardado (Tavares).⁷²

Segundo explicou, Kazu não apenas insistiu para que ela fizesse o zine, ele também a ajudou a selecionar alguns poemas dentre seus textos antigos guardados em uma pasta. Com os textos em mãos, ele montou um protótipo e levou para mostrar a ela, conversaram e assim nasceu o zine “Mulheres de Fogo”, lançado em uma das edições do Sarau do Povo da Noite. Segundo ela, também foi assim o processo de edição de seus livros “Lugar de se morrer é também o poema” e “Mulheres de Fogo” (2023), todos editados por Kazu.

Observamos em seu relato uma entrada gradual na cena literária local, construindo uma trajetória que vai da periferia do campo à notoriedade (Bourdieu, 1990). A cronologia de seu

⁷² Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

percurso é interessante porque ela já tinha composições próprias em 2009, venceu o prêmio PROEX de literatura em 2013, mas ainda não considerava seus textos bons o bastante para integrar a antologia do ICEN em 2014. Possivelmente a explicação para essa inicial falta de autoconfiança esteja no seu nível de autocobrança mencionado na Introdução. Essa demanda por escrever “bem” está relacionada à necessidade de se adequar às regulações do campo de possíveis do espaço literário e, ao mesmo tempo, de buscar formas de expressão autênticas.

Acrescentamos que tal autocobrança parece particularmente comum entre mulheres, pois, pudemos verificá-la durante a pré-investigação em muitas escritoras, várias delas inclusive sendo reticentes em assim se autodenominarem mesmo já tendo livros individuais publicados. Isso é um forte indício de não se tratar de uma exigência auto infligida, mas de uma ressonância do sistema colonial que é patriarcal e, como já discutido, continuamente deslegitima a escrita de autoria feminina, tanto mais quanto mais marcadores sociais atravessem uma mulher.

No caso específico de Tavares, houve ainda os fatores etário e de reconhecimento mútuo, pois embora o ICEN a tenha acolhido, tratava-se de um grupo de pessoas mais velhas que conheciam e reconheciam umas às outras, e a ela tratavam como uma filha. Este é um tipo de relação que por mais afetuosa e respeitosa que seja, coloca a pessoa recém-chegada e mais jovem em uma posição verticalmente abaixo. Nesse contexto, um certo afastamento é mais propício para que tal pessoa assuma um papel de protagonismo. Por isso, Tavares só se sentiu à vontade para começar a mostrar seus poemas entre pessoas que compartilhavam com ela a mesma faixa etária e a organização dos saraus, ou seja, com as quais a relação era horizontal.

Além do amor à literatura, um aspecto que destacamos como comum aos dois grupos é seu engajamento político e busca por um giro decolonial como discutimos a partir de Maldonado-Torres (2019). Observamos que os nomes “Movimento Extremo Norte” e “Sarau Cabano” são menções à geografia e a um movimento histórico de revolta popular locais e “Sarau do Povo da Noite” se refere ao fato de que os integrantes do grupo estudavam e/ou trabalhavam durante o dia, restando-lhes o turno da noite para se reunir⁷³. Esses nomes reforçam o fato de que tais grupos não surgiram ligados a instituições de ensino nem a outros agentes sociais literários consagrados, ao contrário, originaram-se nas margens do campo. A gênese desses grupos encontra-se na reação à prerrogativa dos referidos agentes de exercer seu poder de consagração pela excepcionalidade e de exercer um tipo de violência simbólica ao se recusar a reconhecer a própria existência de outros sujeitos fazendo literatura. Assim, a aglutinação

⁷³ Além disso, os encontros do Sarau do Povo da Noite tinham a proposta de que a poesia ocupasse o lugar central, o que não costumava ocorrer em saraus que reúnem poesia e música ou outras linguagens artísticas. Essas explicações me foram fornecidas pelo poeta Rodrigo Briveira em conversa informal.

desses últimos ocorreu na disputa por espaços no campo e como contramovimentos para fortalecer sua reivindicação por legitimidade.

6.3 Sobre o fazer poético de Tavares

Fizemos uma série de perguntas a Tavares sobre seu fazer poético: o quanto de si havia em sua escrita literária, suas motivações para escrever, para quem escrevia, como era seu processo de composição e como via a dimensão política de sua escrita. A todas elas, a escritora respondeu que não costumava pensar em tais aspectos ao escrever, mas conseguia vê-los ao olhar em retrospecto.

6.3.1 Sobre o quê e para quem escreve

Tavares falou longamente da importância do Cravo enquanto lugar real e simbólico em suas obras. Contou que mesmo morando em Belém há tanto tempo, era para ele que sua alma escapava quando precisava de aconchego, que pensava nas pessoas, no território e no igarapé, e no Cravo idealizado que, de certa forma, seria sua Macondo.

Chamou-nos a atenção que quando perguntada acerca do quanto de si enquanto pessoa e/ou pesquisadora havia em sua escrita poética, a escritora respondeu

talvez por conta das pessoas perguntarem eu hoje já penso nisso, mas não era uma questão para mim. Mas com certeza tem coisas que eu trago para o texto, quando eu manipulo o texto poético e que são arcabouços que eu vou acumulando ao longo do tempo. Isso tem a ver inclusive com a minha formação pessoal de historiadora. Então, com certeza isso vai aparecer nitidamente ou não, ou mais metaforicamente (Tavares).⁷⁴

Em seguida, exemplificou que havia alguns nomes de pessoas reais em alguns de seus poemas, destacando que os nomes masculinos mencionados no poema “o rio que acendeu a cabanagem / ou os revolucionários negros / acendidos por um rio” são de homens negros que exerceram papéis importantes na Cabanagem. Também confirmou que todos os nomes femininos mencionados no poema “Mulheres de Fogo” são de mulheres de sua família. Como só tínhamos conhecimento de que Marilda era sua mãe e acreditávamos que Tomázia provavelmente também era sua parente, mas não sabíamos em que grau, a escritora explicou que ela era “avó da minha mãe, bisavó. Lourença é tetravó (avó da quarta geração) e Adelaide

⁷⁴ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

é a avó da primeira geração, vai até a quarta. São citados nomes de mulheres até quarta geração da nossa família da linhagem materna” (Tavares).⁷⁵

A partir dessas explicações, reafirmamos que a criação poética de Tavares comporta escrevivências pois carrega pessoas e vivências da comunidade da qual faz parte. Porém, nem todos seus textos vão nessa direção, pois ela também produz trabalhos que dialogam com seu exercício profissional acadêmico de historiadora, como a Cabanagem.

Quanto ao endereçamento de seus enunciados, Tavares declarou que sua escrita não era concebida para um leitor ideal nem ninguém específico, mas nascia de uma necessidade pessoal de se expressar em momentos de epifania ou quando algo a comovia positiva ou negativamente. Explicou que isso não significava que seus poemas fossem fruto de pura inspiração, pois mesmo que isso exercesse um papel no processo, passado o momento inicial, um poema seu poderia demorar anos sendo maturado e passando pelo trabalho de reescrita até considerá-lo pronto para ser compartilhado. Ainda assim, percebia um perfil em seu público-leitor. Segundo ela, a predominância era de mulheres, motivo pelo qual ajustou o gênero na dedicatória dos livros, e que estas eram majoritariamente paraenses de Belém, havendo dentre elas “um número significativo de mulheres negras”. Além disso, percebia uma qualidade na leitura feita por elas (visto que a maioria eram pessoas frequentadoras de saraus e movimentos literários que já acompanhavam seus trabalhos desses espaços. Isso era o oposto das respostas geralmente apressadas e superficiais obtidas em redes sociais do tipo “ah, maravilhosa, perfeita. Isso não diz nada sobre nada”, o tipo de dinâmica que a incomodava no espaço digital e motivo pelo qual, como disse, “eu uso internet assim para divulgar às vezes algumas coisas, mas eu nem sou muito de postar poemas na internet” (Tavares).⁷⁶

Nesse sentido, observamos que mesmo que seus textos mais antigos tenham nascido de forma menos consciente, a partir de determinado ponto Tavares começou a receber devolutivas. Não temos como precisar se foram orais ou escritas nem se tal momento ocorreu após a primeira publicação em antologia ou somente ao lançar o zine, mas o fato é que ela passou a ter ciência de com quem o diálogo por meio de seus textos vinha se estabelecendo. Com isso, mesmo que não pense nisso objetivamente ao escrever, saber que são as supracitadas mulheres quem mais provavelmente lerá seus próximos textos lhe fornece uma série de informações que podem influenciar sua tecitura, tais como: os temas e as abordagens propícios a encontrar maior ressonância, e o quão transparentes ou herméticas as metáforas que empregar virtualmente serão

⁷⁵ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

⁷⁶ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

para elas. Exemplo disso é que a dedicatória da obra “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” dialoga diretamente com a do zine “Mulheres de Fogo” que a antecedeu.

6.3.2 Escrever para não esquecer

Focalizando na dimensão política de sua escrita poética, Tavares declarou que “a poesia e tudo na verdade é político por si só, inclusive quando a pessoa quer parecer neutra”. Além disso, explicou que enquanto historiadora entende que a literatura é uma expressão artística, mas não só isso, também é

uma fonte histórica que diz sobre um tempo, que diz sobre um acontecimento de um tempo. E que também comove e não deixa que as pessoas esqueçam, embora faça isso de outro jeito, não faça isso como um texto historiográfico faz. Inclusive, eu acho que faz de forma mais eficiente (Tavares).⁷⁷

Assim, além da função artística de expressividade, seus poemas também teriam a de potencializar a preservação de memórias por meio da comoção. Nesse sentido, contribuiriam para não deixar as leitoras (e os leitores) esquecerem de acontecimentos nacionais que são ou deveriam ser marcantes para todos.

Como discutimos anteriormente, a temática da memória permeia de forma subjacente o zine “Mulheres de Fogo” e reaparece em suas outras obras individuais. Ela está presente nas recorrentes menções afetivas às mulheres de sua família, bem como, na abordagem da experiência de viver em diáspora que diz respeito à memória em sentido mais amplo, pois se refere à herança colonial compartilhada pelos integrantes de um povo. Ademais, tanto a menção dos nomes de homens negros que lutaram na Cabanagem quanto a tematização da recente morte do menino Miguel, seriam formas de honrar a memória de pessoas cujas perdas normalmente seriam consideradas relevantes somente para os membros de seus núcleos familiares e talvez suas comunidades, visto não serem figuras públicas famosas. Nesse sentido, os poemas de Tavares que lembram tais pessoas vão em direção ao exercício do que Ricoeur (2007) chama de dever de memória, posto que “dentre esses outros com quem estamos endividados, uma prioridade moral cabe às vítimas” (Ricoeur, 2007, p. 102) dado que estas não têm mais a possibilidade de falar por si mesmas.

⁷⁷ Entrevista concedida à pesquisadora presencialmente no dia 17 de outubro de 2024.

Portanto, observamos aqui uma sujeita consciente das condições históricas em que vive e se insurge contra elas por si e por sua comunidade por meio da escrita. Nesse sentido, seu fazer poético é político porque introduz no campo literário outras experiências, logo, outra visão da realidade. Ademais, ao borrar os limites entre os âmbitos epistemológico, artístico e do ativismo político, o discurso de Tavares sobre suas criações demonstra sua vontade decolonial.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente seção encerra o relato dos estudos e reflexões empreendidos ao longo dos quatro anos da pesquisa realizada no âmbito do PPGCOM sobre literatura paraense de autoria feminina com foco no fazer poético da escritora paraense Roberta Tavares. A seguir apresentamos uma breve recapitulação do início da investigação com seus objetivos e pressupostos iniciais, bem como, das 3 fases em que foi desenvolvida. Depois, pontuamos as respostas que encontramos sobre o problema principal e questões secundárias correlatas que surgiram ao longo do período e que podem vir a contribuir para o avanço de estudos envolvendo literatura, decolonialidade e interseccionalidade, bem como, apontamos algumas limitações do estudo e possíveis caminhos para desenvolvimento futuro.

Inicialmente, cabe retomar que a pesquisa que agora finalizamos surgiu como desdobramento de estudos sobre literatura paraense que já vinham sendo realizados pela pesquisadora transversalizando entre as áreas de Estudos Literários e Culturais com recorte de gênero ao longo de anos, conforme relatamos anteriormente. Porém, aqui eles somaram-se aos anteriores os estudos em Comunicação, sendo os textos literários tomados como enunciados ou unidades discursivas e a investigação foi norteadada pelo questionamento acerca da reverberação em tais unidades de tensões interseccionais de gênero, raça e classe na produção de mulheres do recorte do século XXI. Assim, o objetivo principal foi examinar como tais tensões reverberam no fazer poético da escritora Roberta Tavares enquanto discursos decoloniais tendo em vista suas especificidades como mulher e amazônida e negra e quilombola.

Partimos dos pressupostos de que haveria uma lógica da colonialidade do poder perpetuada nas sociedades latino-americanas pós-coloniais, conforme descrevem pesquisadores como Quijano (2005) e Mignolo (2017) e que esta agiria de modo particularmente pernicioso sobre mulheres racializadas, sobre as quais incidiriam as opressões de gênero, do dispositivo de racialidade conforme descrito por Carneiro (2023) e geralmente de classe. O resultado dessas múltiplas e simultâneas subalternizações seria a reserva para elas de um não-lugar social ou de um lugar fraturado, segundo defendem pesquisadores tais como Lugones (2014) e Maldonado-Torres (2019), o que continuaria sendo a realidade na sociedade brasileira hodierna. Também tomamos por base a teorização de Collins (2022) sobre a existência de espaços saturados de relações interseccionais de poder, nos quais é tamanha a incidência de forças opressivas e violência simbólica sobre sujeitos atravessados por vários marcadores sociais que elas acabam tornando-se hiper visíveis, sendo mais difíceis de negar e naturalizar do que em outros espaços onde tais forças também estão presentes só que são menos concentradas. Assim, propusemos a

tese de que a literatura seria um desses espaços saturados e que o estudo da obra artesanal “Mulheres de Fogo” seria propício para observar tanto a atuação de forças opressivas inibindo a entrada e/ou permanência no campo da obra e de sua autora quanto a emergência de estratégias de resistência a elas.

Para verificar a validade da tese, a presente pesquisa foi realizada segundo uma visada interseccional como descrita por Collins (2022), o que consiste no pensamento relacional das categorias analisadas guiado por uma preocupação ética com a crítica social. Esta foi associada à abordagem de pesquisa com afetos proposta por Moriceau (2020) em função da pesquisadora ser também uma escritora paraense e, portanto, também agente social do campo estudado. Além disso, os tipos de pesquisa exploratório e explicativo foram combinados, tendo sido empregados procedimentos das metodologias bibliográfica e documental associados à análise de conteúdo tendo em vista a necessidade de tornar manejável o grande volume de dados reunidos, e de entrevista com a escritora para auxiliar no aprofundamento de determinados aspectos. Ademais, a investigação foi organizada em três etapas, cada uma visando atender um dos três objetivos específicos propostos.

O primeiro objetivo foi a busca por compreender a formação histórica das referidas tensões interseccionais de gênero, racialização e classe observáveis no espaço social brasileiro e que atuam com mais violência sobre mulheres racializadas como é o caso de Roberta Tavares. Argumentamos que textos literários reverberam o contexto de onde são enunciados, por isso, fazia-se necessário investigar como se formou o espaço social onde vive a escritora e as forças que o compõem antes de examinar seu fazer poético. Para isso, foi realizada uma revisão de estudos sobre os processos de implantação da matriz colonial do poder na América Latina com foco no Brasil, sobre a lógica da colonialidade e sobre teorias feministas com ênfase nas de viés decolonial. Também foram revisados estudos sobre o funcionamento do campo de interações da produção literária, com interesse especial em seus mecanismos de admissão e mobilidade dos agentes que o integram. Por fim, associamos os estudos revisados e teorias que tratam de resistência na referida produção e alguns caminhos direcionados ao giro decolonial.

O segundo objetivo foi desenhar um panorama histórico do campo da literatura paraense de autoria feminina que permitisse localizar as condições de emergência e a relevância das produções da escritora Roberta Tavares. Ao longo do referido panorama procuramos demonstrar que dentre os mais importantes fatores que têm interferido no processo de formação de uma escritora e em seu acesso a meios de publicar estão o gênero, a racialidade e a classe social, aos quais se acrescenta a regionalidade devido ao peso do processo de colonialidade interna da região Sudeste sobre a Norte e da capital paraense sobre os demais municípios e

povoados. Visto que o recorte regional é um subcampo do campo nacional, ambos foram apresentados conjuntamente, porém, apontando especificidades do regional do período colonial à atualidade. Também apontamos a existência de escritoras com notoriedade bem mais limitada do que as dos homens do mesmo período e que permaneceram mais próximas das periferias do que do centro do campo literário, cujas existências são atestadas por alguns estudos e listagens feitas por pesquisadoras. Por último, apresentamos e discutimos dados de nosso levantamento inédito realizado na presente pesquisa a partir de acervo pessoal da pesquisadora sobre escritoras paraenses do século XXI, dentre as quais encontra-se Roberta Tavares.

Por sua vez, o terceiro objetivo foi pensar sobre o fazer poético de Tavares, sobretudo no zine “Mulheres de Fogo”. Procuramos demonstrar que o dialogar dela com o campo de possíveis do fazer literário tensiona a lógica da colonialidade porque suas obras conjugam alguns aspectos tradicionais a outros bem menos ortodoxos tanto no que diz respeito a sua materialidade quanto na construção dos textos que as compõem.

Ao final das três etapas da presente investigação, fizemos algumas constatações sobre a literatura de autoria feminina no recorte local e outras que dizem respeito especificamente ao fazer poético de Roberta Tavares. Ressaltamos que alguns dos referidos resultados trazem tanto respostas quanto novos questionamentos, como expomos a seguir.

Sobre a literatura paraense de autoria feminina

Ao aproximarmos nosso panorama histórico à revisão acerca da matriz colonial do poder e dos processos de colonialidade interna, nosso estudo demonstra a contínua hegemonização do campo da produção cultural nacional por produções e agentes da região Sudeste onde há maior concentração de capital global. Isso é evidenciado na rotulação de seus artistas e respectivas obras como nacionais e todos os que não são oriundos dali são classificados como regionais, o que parece particularmente agudo no que diz respeito aos produtos artísticos oriundos da região amazônica devido a seu histórico de pouca integração com o restante do país. Contudo, ainda que espelhe o espaço nacional em seus afunilamentos de acesso à entrada de pessoas atravessadas pelos marcadores de classe social, gênero e racialização, a recorrente invisibilidade do subcampo local e de seus microcosmos parece tê-lo levado a seguir um percurso próprio de desenvolvimento sob alguns aspectos.

Nesse sentido, o pouco conhecimento mesmo local acerca das canções de Júlia Cordeiro que datam do século XIX, sobre cuja existência Colares de Souza (2020) encontrou vestígios, e as publicações de Ester Nunes Bibas em periódicos da década de 1930 encontradas por

Cordeiro (2018) seguem a tendência nacional de inibição à profissionalização de mulheres no exercício de atividades artísticas que, dentre outras formas, se manifesta em sua invisibilização. Por outro lado, não temos evidência de que outras partes do país tenham adotado as mesmas soluções de acesso à educação fora do sistema oficial para a população de meninas brancas pobres e a de pessoas racializadas como as que foram identificadas por Lobato (2015) e Madeira *et al* (2021) e que possibilitaram a formação de novas leitoras e escritoras paraenses no século XIX. Tendo em vista o contexto histórico com a divisão de papéis sociais por gênero, o difícil acesso a várias áreas geográficas do estado e os altos custos da produção editorial, é provável que pesquisas futuras venham a identificar outras autoras paraenses (possivelmente até mais antigas) e suas respectivas obras.

Baseamos tal ideia na constatação da existência em Belém de uma tradição local de livros artesanais e outras formas alternativas de publicação física desde a década de 1980 aos dias atuais. Em geral, tais formas são menos onerosas financeiramente do que o formato industrial, possibilitando que suas autoras tenham exemplares para distribuir ou ao menos mostrar e, adicionalmente, tenham outras possibilidades de uso expressivo desses materiais. A dificuldade de lidar com livros artesanais do ponto de vista da pesquisa está em rastreá-los, pois, ainda que tendo a mesma durabilidade do formato industrial, costumam ser confeccionados em pequenas tiragens e, em consequência, com circulação limitada, além de geralmente apresentarem registros legais incompletos (quando há algum). Dificuldade ainda maior se coloca no rastreio de textos publicados em outras alternativas, como em lambes e piches poéticos em vias públicas pois são materiais de existência efêmera, com grande probabilidade de deteriorar ou ser destruídos em questão de instantes. O mesmo ocorre com algumas alternativas de publicação criadas no espaço digital, como, por exemplo, poemas em redes sociais, os quais além de poderem ser facilmente apagados com dois cliques tendem a ser rapidamente perdidos de vista pelo volume e velocidade no fluxo das informações que é inerente a tais espaços.

Ainda sobre novas possibilidades geradas com a formação do espaço digital, em comparação com épocas passadas, observamos maior facilidade no acesso a informações sobre escritoras paraenses e suas obras. Utilizando motores de busca, encontramos algumas dezenas de postagens em sites e redes sociais apresentando ao grande público as quatro escritoras paraenses consagradas do século XX – Eneida de Moraes, Maria Lucia Medeiros, Lindanor Celina e Olga Savary, principalmente as duas primeiras – e algumas sobre Adalcinda Camarão, Dulcinéa Paraense e Sultana Levy.

Já quanto a mulheres paraenses escrevendo no século XXI, observamos uma grande

quantidade de informações e imagens disponibilizadas em redes sociais, blogs e plataformas de comercialização de livros, geralmente por elas próprias no esforço de divulgação de suas obras. Também pudemos encontrar resenhas de seus trabalhos feitas por leitores e algumas por blogueiros literários. Sobre estes últimos agentes, cabe ressaltar que há aqueles que são artistas e fazem tais postagens espontânea e gratuitamente, como, por exemplo, o Garota Pai D'égua e o Cuíra Literária, porém, a maioria deles as fazem como contraprestação de serviços de acordo com o tipo de postagem contratado⁷⁸ e cada um com sua própria tabela de preços que variam de acordo com o número de seguidores. Isso vai ao encontro da prática de culto à celebridade que discutimos em trabalho anterior (Silva Neto; Vidal, 2020), a qual tem estado presente em todos os microcosmos do subcampo da produção artística, sobretudo no espaço digital neste começo de século e que, no caso da literatura, afeta principalmente escritoras iniciantes que ainda estão em processo de formação de seu público-leitor.

Cabe ressaltar que tais quantitativos não condizem com os da recepção crítica acadêmica, pois, como discutimos anteriormente, o campo da produção cultural apresenta tendência circular e seu subcampo epistêmico, além de ter suas regras particulares, tende a ser mais resistente a mudanças do que o da produção artística. Assim, localizamos estudos majoritariamente sobre as obras das supracitadas escritoras canônicas em trabalhos acadêmicos publicados e disponíveis em repositórios de universidades e periódicos científicos. Já quanto a obras hodiernas, os únicos trabalhos acadêmicos que encontramos sobre o tema foram duas resenhas críticas, um artigo em periódico científico e um trabalho de conclusão de curso de graduação, todos sobre a obra “Flor de Gume” de Monique Malcher, vencedora do prêmio Jabuti em 2021. Contudo, isso não significa que ela seja a única escritora do período cuja obra tenha recebido este tipo de atenção, somente que há resultados de estudos ausentes do espaço digital. Tal afirmação se baseia em nosso conhecimento da existência de pelo menos dois trabalhos de conclusão de graduação em Letras na UFPA realizados sobre o tema: o de Évora Borges de 2022 sobre escritores e escritoras independentes em Belém no século XXI e o de Débora de Amorim sobre a produção da escritora Odete Nogueira Ferreira da cidade de Viseu de cuja banca avaliadora no campus de Bragança a pesquisadora participou em 2017.

⁷⁸ Geralmente o valor inicial se refere a uma postagem de uma fotografia da capa do livro na mesa ou biblioteca do blogueiro e os valores mais elevados se referem a resenha em vídeo onde o livro é recomendado a seus seguidores.

Quanto a Roberta Tavares e suas obras

Sobre o fazer poético de Tavares, começaremos apresentando nossas constatações por eixo de análise para melhor compreensão. No primeiro, aproximamos os projetos gráficos e editoriais de suas três obras individuais àqueles previstos no formato industrial tradicional apontando a ocorrência de alinhamentos e dissidências, as quais observamos que decrescem do título mais antigo para o mais recente. Comparando as três primeiras obras de Tavares, observamos que no zine “Mulheres de Fogo” de 2018 e em “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” de 2021, a artesanaria utilizando costuras e materiais mais rústicos e que oferecem uma percepção sensorial à visão, ao tato e ao olfato convidam a uma experiência imersiva diferente da que oferece o livro industrial “Mulheres de Fogo” de 2023. Embora tenham sido confeccionadas por um homem, nas duas primeiras obras as costuras aparentes remetem a um fazer feminino e materno, que dialoga com a temática da ancestralidade matrilinear presente em muitos dos poemas, como vimos na seção cinco. A importância da identidade é ainda mais reforçada no segundo livro pela ilustração na capa e em ambos pelas cores dos papéis dos miolos – amarronzado no primeiro título e amarelado no segundo – pois estas, além de serem mais agradáveis à visão por refletirem menos luz, remetem a uma maior proximidade com a natureza e com a vida em uma comunidade rural. Já o terceiro livro é bem mais convencional em seus materiais e sua encadernação, no entanto, o deslocamento de elementos pré e pós textuais em relação a posições tradicionalmente previstas associado aos usos da 2ª e 3ª capas conferem também a ele certa disruptividade. Assim, seja no projeto editorial seja na confecção de volumes que não se adequam a modelos tradicionais, as escolhas de Roberta Tavares em parceria com seu editor demonstram a construção de objetos que além de dialogar com os conteúdos que veiculam são eles próprios matérias expressivas.

Por sua vez, no segundo eixo, voltamos a atenção aos poemas do zine “Mulheres de Fogo” e analisamos a forma de seus poemas em termos de regularidades métricas e esquemas de rimas, observando que são majoritariamente textos breves compostos de versos livres cuja escolha estética é a utilização apenas ocasional de rimas externas, sinais de pontuação e alternância de letras maiúsculas e minúsculas. A conclusão é que nesse aspecto seus poemas se alinham à tendência que se mantém predominante em poemas líricos brasileiros desde o surgimento do movimento modernista nacional no começo do século XX.

Porém, no terceiro eixo, ao analisar os temas predominantes no zine, concluímos, que nesse aspecto, seus textos se distanciam da primeira geração modernistas que têm por foco a vida cotidiana urbana e a busca por afirmação de uma identidade nacional, bem como da

segunda que se volta a recortes mais regionais, porém com ênfase na miséria e no sofrimento do povo. Em lugar disso, seus poemas tomam contornos de escrevivências (Evaristo, 2020), sendo os temas mais frequentes no zine: a identidade com 4 ocorrências, a saudade, a poesia, o afeto e a resistência com 3 ocorrências cada. Tais temáticas aparecem associadas entre si e/ou a outras, tais como, os sonhos, a sororidade, a religiosidade e a vida urbana, cada uma com 2 ocorrências. Portanto, os poemas apresentam temas diversos, inclusive a cotidianidade urbana na cidade de Belém, porém, ela não é seu foco. As vozes enunciantes de quase metade dos poemas selecionados na construção da obra parecem estar deslocadas de seus lugares de origem e/ou distantes de pessoas queridas ou, ainda, de sonhos e planos que não se concretizaram, e elas rememoram com afeto e saudade tais ausências muito mais do que pensam sobre o local onde se encontram no momento da enunciação. Isso significa que embora a temática da memória seja explicitamente mencionada somente em 1 dos poemas do conjunto, ela é subjacente a outros 7 deles. Assim, essas vozes reverberam sentimentos experimentados pela própria autora enquanto pessoa vivendo em diáspora e que, dentre os muitos aspectos de sua complexa identidade, escolhe valorizar o de ser uma mulher originária de um quilombo rural mais do que o de ser habitante de uma cidade grande.

Isso se relaciona com o quarto eixo que examinou os marcadores sociais nos poemas do zine. Observamos que a marcação prevalente é a de gênero, ausente de somente 4 dos 14 poemas. A marcação de classe aparece em 4 textos, associada à de gênero em somente 1 das ocorrências, mas com a sugestão de estar associada à racialidade em outros 2. Por sua vez, a marcação de racialidade também é explícita em 5 textos, associada à de gênero em 4 deles, e é sugerida em outros 4. Outros marcadores sociais encontrados foram a sexualidade em 3 ocorrências, associada a racialidade em 1 e ao gênero nas demais, e a religiosidade associada em suas 2 ocorrências ao gênero e à racialidade sugerida. Destacamos que não encontramos nenhum poema que apresentasse as três marcações de classe, gênero e racialidade explicitamente interseccionadas, embora o poema-dedicatória apresente as duas primeiras e sugira a terceira. Associando os temas e as marcações, cabe ressaltar que no conjunto analisado o marcador de classe só faz sentido nos dois poemas de temática urbana, pois no contexto de uma comunidade quilombola rural a divisão social em classes não se aplica.

Assim, constatamos que nesta obra predominam poemas cujas vozes enunciantes falam de um ponto de vista simultaneamente feminino e negro compartilhado com sua autora. Ao escrevê-los, Roberta Tavares deixa entrever aspectos de sua identidade que não é somente brasileira, mesclada a ela está o vínculo com o quilombo, ou seja, com a ancestralidade africana, tratando-se, assim, de uma identidade que é simultaneamente brasileira e diaspórica ou, o que

Evaristo (2020) chama de uma “nacionalidade hifenizada”. Além disso, a abordagem aos temas é predominantemente plena de afeto, o que nos possibilita caracterizar seu fazer poético como uma prática de escrevivências.

Já com relação ao quinto eixo analisado estabelecemos relações intertextuais a partir dos poemas do zine “Mulheres de Fogo” com outras obras suas e de outras origens. No que diz respeito a outras autorias, foram 6 os diálogos que estabelecemos, a maioria com outros textos literários. Sobre isso, ressaltamos que: a relação com Machado de Assis nos foi dada porque a autora a explicou em entrevista; a relação com Carlos Drummond Andrade também está dada no poema pois seu nome é mencionado no título e a construção do texto de Tavares a espelha sua obra referida; já a relação com o trabalho teórico de Maria Lugones não foi dada nem é explícita, mas nos parece transparente pela identidade profissional acadêmica de Tavares como historiadora associada à construção sintática “carne fraturada”; menos transparente foi a relação que estabelecemos com contos de Maria Lúcia Medeiros com base na vocabular (“a menina”) associada ao tema do poema; já a relação com um romance de Gabriel García Marques, foi estabelecida a partir de uma sentença “O Cravo é a minha Macondo” dita pela escritora em entrevista e se deu de forma mais difusa com textos da escritora. Por sua vez, as relações intertextuais que estabelecemos a partir de poemas do zine com outros textos posteriores da própria Tavares foram 15 somente, pois nos limitamos à relação direta entre as dedicatórias de sua primeira e segunda obras, e aos 4 temas mais recorrentes entre as três obras, a saber: o fazer poético, a ancestralidade feminina, a sexualidade e o Cravo.

Quanto às menções, referências e inspirações, tendo por base nossas análises do zine complementadas por suas respostas nas entrevistas, observamos que nem todas as escolhas da poeta foram conscientes nesse aspecto, tampouco no que diz respeito à forma, os temas e marcadores analisados. Certamente a vontade disruptiva foi o motor de composição de muitos deles e houve um trabalho de reflexão e reescrita dos textos, porém, várias dessas escolhas também dizem respeito a estilos herdados da tradição literária ocidental, às próprias regras de funcionamento do campo de possíveis do campo literário e a gostos pessoais de Tavares.

Além disso, ressaltamos que não se pode perder de vista que todo texto está passível de diversas possibilidades de interpretação pelos interlocutores, portanto, é possível que algumas de nossas conclusões não correspondam nem ao que a poeta inicialmente desejou enunciar nem ao que ela planejou posteriormente durante a reescrita, o que não as invalida. Nesse sentido, podemos ter passado despercebidos por referências que sejam óbvias para ela, assim como, poderíamos ter estabelecido associações com autores que ela não usaria simplesmente por não apreciar ou, ainda por desconhecer. Destacamos que essa característica plurissignificativa da

unidade enunciativa é amplificada pela forma lacunar e repleta de metáforas com que poemas líricos são tecidos e é evidenciada quando Tavares fala em entrevista sobre algumas respostas que recebeu acerca de seus trabalhos. Um dos exemplos foram comentários de jornalistas declarando que a temática de sua segunda obra seria a morte unicamente por apresentar o termo “morrer” no título, enquanto, segundo a autora, a obra nascera de suas inquietações filosóficas acerca do lugar da poesia na vida de uma pessoa. Outro exemplo é que suas dedicatórias a uma leitora na terceira edição do zine e nas outras duas obras foram resultado de um jogo intertextual com uma prática do escritor Machado de Assis de endereçamento aos leitores associada às respostas que começou a receber sobre seus poemas vindas majoritariamente de mulheres, e que inicialmente lemos como uma escolha política em priorizar leitoras ou em estabelecer algum tipo de restrição a leitores homens.

Ainda sobre o quinto eixo, considerando-se que além do zine ser seu primeiro título individual, Tavares informou tratar-se de uma composição feita principalmente de textos antigos, ele seria tal qual a nascente de um rio de onde suas criações posteriores flui. Tal qual todo rio, suas águas provêm das chuvas da tradição literária ocidental e dos lençóis freáticos de sua ancestralidade e da cultura popular. Em seu curso, este rio segue ganhando volume ao se misturar às águas de novas experiências suas como pessoa viva, como historiadora e como escritora profissional, bem como a águas de afluentes (evidenciadas nas ocorrências de diálogos com outros autores), renovando-se e diversificando-se, mas mantendo parte daquilo que o torna original e único.

Assim, ao final das análises, retomamos a pergunta inicial que foi: de que modo tensões sociais de gênero, raça e classe que permeiam o contexto sociocultural paraense e atuam de modo interseccional sobre mulheres racializadas no campo da literatura reverberam nas construções discursivas do fazer poético da escritora negra e quilombola Roberta Tavares? As respostas que encontramos foram: 1) há forças opressivas atuando sobre a vida da autora na forma de dificuldades no acesso a direitos básicos dos cidadãos, tais como a saúde e a educação, que interferiram em sua entrada no campo literário, o que naquele contexto só foi possível com seu deslocamento geográfico do Cravo para Belém; 2) as referidas forças também atuam sobre sua permanência no campo ao tentar limitar seu espaço como escritora por meio de rótulos que tentaram ou tentam lhe imputar; 3) a materialidade das obras e a composição dos poemas são formas de resistência da escritora às referidas forças; 4) seu fazer poético é político por sua própria existência diante de tantas restrições e por inserir no campo outra visão que diverge em vários aspectos da lógica da colonialidade; 5) a boa recepção de seu zine pelas leitoras e parte da recepção crítica também evidencia tensões no campo; 6) as referências

temáticas e estéticas declaradas que Tavares faz em seus poemas a textos de outros autores, bem como aquelas que permanecem no subentendido e/ou que se pode estabelecer a partir de seus poemas reafirmam seu posicionamento político e sua participação em uma rede de relações discursivas de resistência ao sistema literário enquanto espaço saturado de relações interseccionais de poder; e 7) a escritora tem consciência da importância política de seu fazer poético e sua escrita tem orientação decolonial.

Ressaltamos que falar somente em orientação por dois motivos. O primeiro é para evitar rotulá-la e o segundo é o entendimento de que nem todas suas escolhas nascem elaboradas, pois a criação artística envolve subjetividade. Ademais, mesmo que a matéria inicialmente gerada tenha passado por um longo trabalho de reconfiguração com o objetivo de sugerir determinados sentidos, ela não é necessariamente consciente de todas as implicações do que escreve e publica até reflexão posterior, como pudemos perceber nas entrevistas. Isto se explica pelo fato de que a pessoa que escreve é uma sujeita pós-moderna e, enquanto tal, nasceu e vive em um contexto complexo. Sendo Tavares uma pessoa que é do gênero feminino e da Amazônia paraense e negra e quilombola e habitante da área urbana de Belém e historiadora e escritora, cuja identidade tem todas essas (e ainda outras) marcas de identificação, ao enunciar ela o faz deslizando entre alguns aspectos complementares e outros conflitantes e faz seu trabalho a partir de tensões e fissuras no sistema.

Por fim, destacamos que ao definir que nossa análise se concentraria na busca por compreender como tensões interseccionais resultantes de processos coloniais se manifestam no fazer poético de uma escritora específica, assumimos que a realização desse trabalho deveria levar em conta uma série de especificidades daquela sujeita. Isso significa os resultados de uma pesquisa sobre a literatura produzida por uma escritora em um dado país e tempo histórico podem não se aplicar (ao menos não inteiramente) a uma pesquisa sobre outra escritora do mesmo país, mas com marcações muito distintas. Portanto, qualquer extrapolação de nossos achados sobre a obra de Roberta Tavares para o estudo das obras de outras mulheres amazônidas brasileiras escrevendo em Belém do Pará no século XXI deverá ter em conta suas limitações e as especificidades das escritoras selecionadas.

Ainda assim, esperamos contribuir para o avanço dos estudos comunicacionais que dialogam com os estudos de gênero e culturais, transversalizando ou não com os estudos literários. Apontamos que o campo da produção literária é complexo, povoado de muitos agentes e dinâmicas e ainda há muito a se explorar sobre ele em futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ABL. BIBLIOSMIA. **Academia Brasileira de Letras**. Novas Palavras. s.d. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/bibliosmia> Acesso em: 10/12/2024.

ABL. SORORIDADE. **Academia Brasileira de Letras**. Novas Palavras. s.d. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/sororidade> Acesso em: 08/10/2024.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. não paginado.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A Serpente, a Maçã e o Holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulos, 2010.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel. Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BAUER, Martin W. Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão. *In*: BAUER, Martin W. GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 187-217.

BHABHA, Homi. K. **O Local da Cultura**. Trad. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI/UNB, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Correa. 9. ed. Campinas (SP): Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. Org. de Renato Ortiz. São Paulo: Olho D'água, 2003.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRASIL. **Lei de 15 de Outubro de 1827**. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM..-15-10-1827.htm#:~:text=LEI%20DE%2015%20DE%20OUTUBRO,lugares%20mais%20populosos%20do%20Imp%C3%A9rio. Acesso em 28/03/2023.

BRASIL. **Decreto nº 1.331-A, de 17 de Fevereiro de 1854.** Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html#:~:text=Approva%20o%20Regulamento%20para%20a,secundario%20do%20Municipio%20da%20C%C3%B4rte>. Acesso em 28/03/2023.

BRASIL. **Decreto nº 7.247, de 19 de Abril de 1879.** Reforma o ensino primário e secundário no município da Côrte e o superior em todo o Império. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7247-19-abril-1879-547933-publicacaooriginal-62862-pe.html>. Acesso em 28/03/2023.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do Branco Racista e Anti-Racista. *In: Reflexão e Ação*, 18, n. 1, p. 46-76. 24 jun. 2010.

CARDOSO, Ana Cláudia Duarte; VENTURA NETO, Raul da Silva. A evolução urbana de Belém: trajetória de ambiguidades e conflitos socioambientais *In: Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 55–75, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/15816>. Acesso em: 10/10/2024.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de Racialidade:** a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CENTRO CULTURAL CÂMARA DOS DEPUTADOS. **As Mensageiras:** primeiras escritoras do Brasil. Brasília: Secretaria de Comunicação Social, 2018.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso Sobre o Colonialismo.** Trad. de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CHARTIER, Roger. **Os Desafios da Escrita.** Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *In: Língua e Literatura*, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991.

COLARES DE SOUZA, Dione. **A presença da mulher na música do Pará:** o texto na canção de autoria feminina, da Belle Époque até a primeira metade do século XX. Tese (doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought:** knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. 2.ed. Nova Iorque: Routledge, 2000.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020. [recurso digital]

COLLINS, Patricia Hill. **Bem Mais Que Ideias:** a interseccionalidade como teoria social crítica. Trad. Bruna Barros e Jess Oliveira. São Paulo: Boitempo, 2022.

CORDEIRO, Paula Maíra Alves. Ester Nunes Bibas: vida e obra da educadora e escritora vigiense (1888-1972). *In: Gênero na Amazônia:* dossiê mulheres e literatura. 2018. p. 97-

110.

CORRÊA, Ana Maria Maciel. Escritas e Escrituras Femininas no Século XIX na Sociedade Paraense da Borracha: 1850-1900. In: **Nova Revista Amazônica**. vol. IX, nº 03, Dezembro, 2021, p. 11-26. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/viewFile/11715/8111> Acesso em 10/08/2024.

COSTA, Ariane Baldez; BARBOSA, Iris de Fátima Lima. Lirismo e Sensibilidade no Universo Poético de Adalcinda Camarão. In: ALVAREZ, Maria Luzia Miranda; SANTOS, Eunice Ferreira dos; CANCELA, Cristina Donza. **Mulheres e Gênero: as faces da diversidade**. Belém: GEPEM, 2009. p. 91-106

COSTA, Gabriela Caroline Raudenkolb da; BELO, Geovane Silva; AMORIM, Thaís Fernandes de. Silenciamento e Traços de Escrita Feminina em Dulcinéia Paraense. In: Revista Alêre - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL - Ano 15, Vol. 23, Nº 01, 2021.

COSTA, Vânia Maria Torres. ‘**À sombra da floresta**’: os sujeitos amazônicos entre estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quem é sobre o que escreve o autor brasileiro. [entrevista concedida a] MASSUELA, Amanda. **Revista Cult**. 05 de fev. de 2018(a). Literatura. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em 23/07/2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. A crítica literária em periódicos brasileiros uma aproximação. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 54, p. 195-209, maio/ago. 2018b. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n54/2316-4018-elbc-54-195.pdf>

DUARTE, Constância Lima. Literatura de Autoria Feminina: a história possível. In CENTRO CULTURAL CÂMARA DOS DEPUTADOS. **As Mensageiras: primeiras escritoras do Brasil**. Brasília: Secretaria de Comunicação Social, 2018. p. 6-7.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os Primórdios da Ficção Afro-Brasileira. (posfácio). In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **José**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EDITORA GATO ED. **Revista Churume Literário: Cleyton Leon**. Youtube, 5 de mai. de 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qVy1nIMKVnk> Acesso em 11/08/2024.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e Seus Subtextos. In: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes (orgs.). **Escrivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de**

Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. **Corpos Negros, Máscaras Brancas.** Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARIAS, Genilson de Azevedo. Auta de Souza: superando barreiras de gênero e raça no espaço da literatura feminina dos oitocentos. In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História.** 2013.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault – Uma trajetória Filosófica:** para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos:** Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método:** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. de Flávio Paulo Meurer e Enio Paulo Giachini. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor.** 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GONZALEZ, Lélia. Por um Feminismo Afrolatinoamericano, In: **Primavera Para as Rosas Negras:** Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Rio de Janeiro: UCPA, 2018.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. Colonialismo interno (uma redefinição). In: **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas.** Buenos Aires: CLACSO, 2007, p. 431-458.

GOTLIB, Nádia Battella. **A Literatura Feita por Mulheres no Brasil.** Universidade de Oxford, 1998. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/228709137/Nadia-Battella-Gotlib-A-Literatura-Feita-Por-Mulheres-No-Brasil>. Acesso em 10/08/2021.

GRANDO, Diego. **Mais Eus do que Eu:** sujeito lírico, alteridade, multiplicidade. Tese (doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2008.

HALUCH, Aline. **Guia Prático de Design Editorial:** criando livros completos. 2. ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2018.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Pesquisas por Amostra de Domicílios. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2022-2023.** 2024. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102107>. Acesso em 16/09/2024.

ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA; ROBERTA TAVARES. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637552/roberta-tavares>. Acesso em 13/09/2022.

ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. CONCEIÇÃO Evaristo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6851/conceicao-evaristo>. Acesso em: 24 de março de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. ANA Maria Gonçalves. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482564/ana-maria-goncalves>. Acesso em: 25 de março de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A Formação da Leitura no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LITERARTELA. **Leia Escritores Paraenses: Malta de Poetas Folhas e Ervas**. Youtube, 14 de fevereiro de 2018a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m0Bn78bC1O4>. Acesso em 10/08/2024.

LITERARTELA. **Leia Escritores Paraenses: Rita Melém e Cris Rodrigues**. Youtube, 13 de janeiro de 2018b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SPHD2SVzO1I&t=1665s>. Acesso em 10/08/2024.

LITERARTELA. **Temporada 2019 (episódio 5): Carol Magno (feat. Renato Torres)**. Youtube, 27 de novembro de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yCw1rejU67o>. Acesso em 10/03/2023.

LOBATO, Ana Maria Leite. A instrução pública paraense no século XIX: breve percurso histórico. In: **Encontro Nacional do Núcleo de História e Memória da Educação**. Anais. Fortaleza (CE): EDUECE, 2015. p. 255-264. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/41454>. Acesso em 10/08/2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 935-952, 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqnzb/?lang=pt&format=html>.

MADEIRA, I. A. B. D.; ALMEIDA, K. N. C. de; DAMASCENO, A.; SILVA, L. dos S. da. Escolarização do negro na província do Pará no final do século XIX. In: **Linhas Críticas**. Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, v. 27, 2021. p. 1-21.

MALCHER, Monique (org.). **Trama das Águas**. São Paulo, Monomito Editorial, 2020.

MALDONADO-TORRES, N.. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Coleção Cultura Negra e Identidades. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.27-52.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *In: RBCS* Vol. 32 nº 94 junho/2017. p. 1-18. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>.

MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. São Paulo: União dos Coletivos Pan-Africanistas, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Alex Ratts (org). Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PARÁ. Portaria de 20 de abril de 1871 (Alteração do Regulamento da instrução pública primária). Direção e Inspeção de estabelecimento de ensino público. *In: Coleção das Leis da província do Grão-Pará*. Tipografia do Diário de Belém. p. 10-41. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/legislacoes/actosgovernoprovinciagraopara1871t33p2/32/> Acesso em 10/08/2024.

PODECOAR: mulheres e resistências na Amazônia. Entrevistada: Roberta Tavares. Entrevistadores: Claudia Vidal e Luiz Claudio Fernandes. Belém: PPGCOM, jun. 2023. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7eEJ0GN2PTeFfH2RmSAuFL?si=4871b18931f84f61>. Acesso em: 4 jan. 2024.

POUBEL, Natália Salomé. **Performatividade de Gênero: a eu lírica na poesia escrita por mulheres**. 2020. 209 fls. Tese (doutorado em Estudos da Linguagem). Instituto de Ciências da Linguagem, Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. P. 227-278.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. não paginado.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Trad. Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RIO DE JANEIRO. **Decreto de 2 de Dezembro de 1837**. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/29135/pdf>. Acesso em 28/03/2023.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes Literárias de Escritoras Negras**. Cruz das Almas: UFRB, 2012.

SANTOS, Eunice Ferreira dos; RIBEIRO, Lilian Adriane dos Santos. A Escritura Literária das Mulheres Paraenses: recepção entre leitores/as e cânone. **ITABAIANA: GEPIADDE**. Ano 07, vol. 14, jul/dez de 2013.

SARAIVA, Adriana. Trabalho, renda e moradia: desigualdades entre brancos e pretos ou pardos persistem no país. In: **Agência IBGE**. 12/11/2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/29433-trabalho-renda-e-moradia-desigualdades-entre-brancos-e-pretos-ou-pardos-persistem-no-pais#:~:text=desse%20grupo%20populacional,-,A%20popula%C3%A7%C3%A3o%20ocupada%20de%20cor%20ou%20ra%C3%A7a%20branca%20ganhava%20em,R%24%201.663%2C%20em%202019>. Acesso em 10/10/2024.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cânone/Contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1996.

SCHWARCZ, Lílían M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil- 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.

SILVA NETO, Francisco Rodrigues da; VIDAL, Claudia Valeria França. Literatura Paraense de Autoria Feminina: uma perspectiva diacrônica. In: **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**. Macapá, v. 13, n. 1, p. 07-20, jan./abr. 2020. Disponível em <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/5163>. Acesso em 26/10/2020.

SOCIEDADE BRASILEIRA DOS POETAS ALDRAVIANISTAS. **Jornal Aldrava Cultural**. s.d. Disponível em: https://www.jornalaldrava.com.br/pag_sbpa.htm Acesso em 11/10/2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa Bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. (org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006. p. 51-61

TAVARES, Roberta. Em Memória de Antônio Tavernard: a outra visita de santo. In: **III Prêmio PROEX/UFPA de Literatura: antologia poemas, crônicas e contos**. Belém (PA): UFPA, 2013. p. 56-57.

TAVARES, Roberta. **Mulheres de Fogo**. 3. ed. Belém: Oxenta, 2020a.

TAVARES, Roberta. Ser. In: MALCHER, Monique (org.). **Trama das Águas**. São Paulo: Monomito Editorial, 2020b. p. 232-234.

TAVARES, Roberta. **Lugar de Se Morrer é Também o Poema**. Belém: Ed. da Autora,

2021.

TAVARES, Roberta. **Nas margens da liberdade: lutas negras em igarapés e rios amazônicos**. Portal Geledés. 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nas-margens-da-liberdade-lutas-negras-em-igarapes-e-rios-amazonicos/>. Acesso em 07/04/2023.

TAVARES, Roberta. **Mulheres de Fogo**. Belém: Ed. da Autora, 2023.

TAVARES, Roberta. **Roberta Conceição Tavares Soares**. Currículo na plataforma Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1604712386628613>. Acesso em 07/04/2023.

TV PUC-Rio. A “**Escrivência**” na Literatura Feminina de Conceição Evaristo. Youtube, 16 de maio de 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8>. Acesso em 10/07/2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Prêmio PROEX de Literatura. **Antologia: Poesias, Crônicas e Contos**. Belém: Pró-Reitoria de Extensão da UFPA, 2012.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. Poesia e Lócus Fraturado: a produção de autoria feminina e a contemporaneidade. In: **Revista Communitas**. v. 5, n. 10, Abril/Junho. 2021, p. 219-235. Disponível em <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwirh6mz7KH6AhWir5UCHfL2B70QFnoECBYQAQ&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufac.br%2Findex.php%2FCOMMUNITAS%2Farticle%2Fdownload%2F4864%2F2844%2F15706&usq=AOvVaw1KQRh5QSqk7I2kMfzL49sU>. Acesso em 13/09/2022.

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. Trad. de Jamile Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIDAL, Claudia Valeria França. Erotismo Feminino: estudo de um conto de Maria Lúcia Medeiros. In: **A Palavrada**. Bragança (PA). n. 2, p. 50-64. Julho-dezembro/2012. Disponível em <https://revistaapalavrada.files.wordpress.com/2014/05/4-erotismo-feminino-um-estudo-de-caso-de-maria-lc3bacia-medeiros-clc3a1udia-valc3a9ria-franc3a7a-vidal.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2019.

WILLIAMS, Robin. **Design Para Quem Não é Designer**: princípios de design e tipografia para iniciantes. Tradução de Bárbara Menezes. 4.ed. São Paulo: Callis Ed, 2013.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Seattle: Amazon Classics, 2018.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005, p. 181-204



APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO DA ENTREVISTA 1

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título provisório da tese de doutorado: Tensões Interseccionais e Giro Decolonial em Poemas da Paraense Roberta Tavares

Pesquisador Responsável: Claudia Valeria França Vidal

Orientador da pesquisa: Leandro Rodrigues Lage

Nome da participante: Roberta da Conceição Tavares Soares

Data de nascimento: 20/08/1984

Data da entrevista: 07/10/2024

Você está sendo convidada para ser participante via entrevista da pesquisa referente à tese de doutorado provisoriamente intitulada “Tensões Interseccionais e Giro Decolonial em Poemas da Paraense Roberta Tavares” de responsabilidade da pesquisadora Claudia Valeria França Vidal, discente do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA).

Leia cuidadosamente o que se segue e pergunte sobre qualquer dúvida que você tiver. Caso se sinta esclarecida sobre as informações que estão neste Termo e aceite fazer parte do estudo, peço que assine ao final deste documento, em duas vias, sendo uma via sua e a outra da pesquisadora responsável pela pesquisa. Saiba que você tem total direito de não querer participar.

1. O trabalho tem por objetivo geral compreender de que forma as tensões interseccionais de nacionalidade, região, classe social, racialização, gênero e sexualidade reverberam nos textos literários da escritora Roberta Tavares enquanto discursos pós-coloniais e/ou decoloniais.

2. A participação nesta pesquisa consistirá em compartilhar informações relacionadas a suas experiências sociais como escritora.

4. O benefício que essa pesquisa propõe é contribuir para a compreensão das tensões interseccionais de classe social, racialização e gênero identificáveis na sociedade paraense do século XXI e que afetam o campo literário recaindo principalmente sobre mulheres racializadas; ao mesmo tempo, poderá contribuir para transformações nesse campo por seu potencial em promover diálogos informados entre leitores(as), escritoras e outros agentes sociais, tais como editoras e crítica especializada.



5. Não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar pela participação.

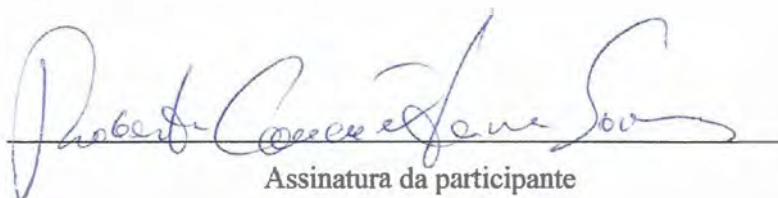
7. O nome da participante será divulgado nos resultados da pesquisa e, se desejar, terá livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, isto é, tudo o que queira saber antes, durante e depois da sua participação.

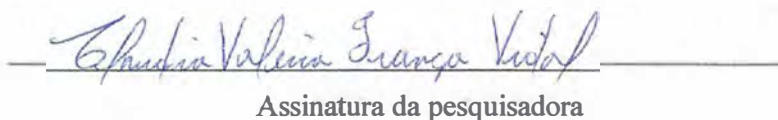
8. Os dados coletados por meio da entrevista serão utilizados única e exclusivamente para fins desta pesquisa, cujos resultados poderão ser publicados.

Qualquer dúvida, pedimos a gentileza de entrar em contato com Claudia Valeria França Vidal, pesquisadora responsável pelo estudo. Telefone: (91) [REDACTED]. E-mail: claudiavidal@ufpa.br.

Eu, Roberta Conceição Tavares Soares, RG nº [REDACTED], declaro ter sido informada e concordo em ser participante da pesquisa acima descrita.

Belém, 07 de outubro de 2024.


Assinatura da participante


Assinatura da pesquisadora



APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO DA ENTREVISTA 2

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título provisório da tese: Tensões Interseccionais e Giro Decolonial em Poemas da Paraense Roberta Tavares

Pesquisador Responsável: Claudia Valeria França Vidal

Orientador da pesquisa: Leandro Rodrigues Lage

Nome da participante: Roberta Conceição Tavares Soares

Data de nascimento: 20/08/1984

Data da entrevista: 17/10/2024

Você está sendo convidada para ser participante via entrevista da pesquisa referente à tese de doutorado provisoriamente intitulada “Tensões Interseccionais e Giro Decolonial em Poemas da Paraense Roberta Tavares” de responsabilidade da pesquisadora Claudia Valeria França Vidal, discente do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA).

Leia cuidadosamente o que se segue e pergunte sobre qualquer dúvida que você tiver. Caso se sinta esclarecida sobre as informações que estão neste Termo e aceite fazer parte do estudo, peço que assine ao final deste documento, em duas vias, sendo uma via sua e a outra da pesquisadora responsável pela pesquisa. Saiba que você tem total direito de não querer participar.

1. O trabalho tem por objetivo geral compreender de que forma as tensões interseccionais de nacionalidade, região, classe social, racialização, gênero e sexualidade reverberam nos textos literários da escritora Roberta Tavares enquanto discursos pós-coloniais e/ou decoloniais.

2. A participação nesta pesquisa consistirá em compartilhar informações relacionadas a suas experiências sociais como escritora.

4. O benefício que essa pesquisa propõe é contribuir para a compreensão das tensões interseccionais de classe social, racialização e gênero identificáveis na sociedade paraense do século XXI e que afetam o campo literário recaindo principalmente sobre mulheres racializadas; ao mesmo tempo, poderá contribuir para transformações nesse campo por seu potencial em promover diálogos informados entre leitores(as), escritoras e outros agentes sociais, tais como editoras e crítica especializada.



5. Não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar pela participação.

7. O nome da participante será divulgado nos resultados da pesquisa e, se desejar, terá livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, isto é, tudo o que queira saber antes, durante e depois da sua participação.

8. Os dados coletados por meio da entrevista serão utilizados única e exclusivamente para fins desta pesquisa, cujos resultados poderão ser publicados.

Qualquer dúvida, pedimos a gentileza de entrar em contato com Claudia Valeria França Vidal, pesquisadora responsável pelo estudo. Telefone: (91) [REDACTED]. E-mail: claudiavidal@ufpa.br.

Eu, Roberta Conceição Tavares Soares, RG nº [REDACTED] declaro ter sido informada e concordo em ser participante da pesquisa acima descrita.

Belém, 17 de outubro de 2024.

Assinatura da participante

Assinatura da pesquisadora



APÊNDICE C - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE REPRODUÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS

Pelo presente instrumento, eu, Roberta Conceição Tavares Soares, portadora do RG nº 585468, domiciliado em Belém-PA, doravante denominada ESCRITORA autorizo a reprodução de capas e páginas digitalizadas e poemas transcritos de minhas obras literárias “Mulheres de Fogo” (3ª edição artesanal de 2020), “Lugar de Se Morrer é Também o Poema” (1ª edição artesanal de 2021) e “Mulheres de Fogo” (1ª edição industrial de 2023) para serem utilizadas na versão final da tese de doutorado intitulada “Tensões Interseccionais e Giro Decolonial no Fazer Poético da Escritora Paraense Roberta Tavares” produto da pesquisa realizada pela discente Claudia Valeria França Vidal sob a supervisão do professor orientador Leandro Rodrigues Lage no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA).

A ESCRITORA declara ser a autora e titular dos direitos autorais dos objetos dessa cessão e que não há quaisquer ônus ou comprometimento com terceiros sobre os direitos autorais dos objetos aqui cedidos.

A ESCRITORA declara, neste ato, que a presente cessão dos direitos é gratuita para fins acadêmicos, nada tendo a reclamar a qualquer título.

A ESCRITORA declara ter conhecimento de que a tese permanecerá integralmente disponível para consulta gratuita nos meios físico na Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará e virtual na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal do Pará (BDTD/UFPA) e no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES).

Belém, 06 de março de 2025.

Assinatura da autora

Documento assinado digitalmente
gov.br CLAUDIA VALERIA FRANÇA VIDAL
 Data: 06/03/2025 20:47:15-0300
 Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Assinatura da pesquisadora

APÊNDICE D- ESCRITORAS PARAENSES EM ATIVIDADE NO SÉCULO XXI

O quadro a seguir apresenta as escritoras que foram catalogadas para essa pesquisa entre agosto de 2021 e agosto de 2022

Legendas: * = obra lida @ = antologia + = falecida no curso da pesquisa

Escritora	Origem	Residência	Título(s)	Editora	Ano de publicação	Gênero	Subgênero	Tema(s)
1.Adriane Figueira	Santarém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Saudade; pertencimento
2.Adriane Leite	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Memória; autorrepressão
3.Aivil Souza	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Papéis de gênero; casamento
4.Aldemira Aguiar	Bacabal (MA)	Marabá	Respingos de Sabedoria	-	2014	Poesia Lírica	-	-
			Pelos Caminhos	-	2017		-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018		Versos Livres	Corrupção; religiosidade; panteísmo
5.Alice Braga Kollwitz	Belém	São Paulo	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	LGBT; Transexualidade; violência; resiliência
6.Amanda Ariana	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Pulsão de vida
7.Amanda Carneiro	Belém	São Paulo	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Violência de Gênero; negligência médica
8.Amanda Dantas	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020		Conto Realista; social	Identidade; colonialidade
9.Amanda Monteiro	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; social	LGBT; identidade; preconceito
10. Ana Carolina Matos	Belém	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; social	Maternidade; Aborto
11. Ana Clara NM	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; epistolar	Solidão; sororidade
12. Ana de Francesco	-	Altamira	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; social	Opressão de gênero; resistência; recomeço
13. Ana Delicy	Marabá	Águas Claras (MS)	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres; ode	Mãe; perda
14. Ana Maria	Belém	Belém	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Devastação da Natureza
15. Ana Maria Paiva	-	-	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Chegadas; Partidas; Vida urbana; Conexão
16. Ana Meireles	Belém	Belém	Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	Elegia	Exploração da Amazônia; mitologia regional
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018		Elegia; versos livres	Tristeza; Erotismo
			Semblante de Nós *	Folheando	2018		Versos Livres	Saudade; Solidão

17. Ângela Pastana	-	Belém	Suspiros e Poéticos	-	-	-	-	-
			Vôo Noturno	-	-	-	-	-
			Luana	Scortecci	2012	Narrativo	Romance	-
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Soneto	Amor; Saudade
			Amor e Vida	-	2018	Narrativo	Romance	-
18. Anna Fernanda Heloísa	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Memória; saudade; amor não correspondido
19. Anne Cavalcante	Belém	Belém	Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	versos Livres	Natureza
20. Anne Veloso	Igarapé-Miri	Belém	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Término; Poesia; Identidade; Pertencimento
21. Antônia Muniz	Castanhal	Belo Horizonte (MG)	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Híbrido	Indefinido	Memória; família; perda
22. Auridea Moraes	Castanhal	Marabá	Mandala @	-	-	Poesia Lírica	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amizade; Natureza
23. Bella Pinto	Óbidos (PA)	Belém	Cachimbinho: Um Menino da Amazônia	-	2002	Narrativo	Infanto-juvenil	Cultura Amazônica
			Uerê, o Pequeno Guerreiro Pauxis, Amazônia Patrimônio Nosso de Cada Dia	-	-	Narrativo	Infanto-juvenil	Cultura Amazônica
			O Rapto do Curumim	-	-	Narrativo	Infanto-juvenil	Cultura Amazônica
			A Jóia do Pescador Aprendiz	-	-	Narrativo	Infanto-juvenil	Cultura Amazônica
			A Menina e A Fofote Azul	-	-	Narrativo	Infanto-juvenil	Cultura Amazônica
			Um Anjo Que Por Aqui Passou	-	-	Narrativo	Infanto-juvenil	Cultura Amazônica
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; Fauna amazônica; Perda; Vida ribeirinha
24. Benigna Samseilski	Russas (CE)	Belém	Poetas Brasileiros Contemporâneos @	CBJE	-	Poesia Lírica	-	-
			Anuário da Nova Poesia Brasileira @	CBJE	2018	Poesia Lírica	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Desejo
25. Bianca Amoras Levy	Belém	Natal (RN)	Aquífera	Escaleras	2018	Poesia Lírica; prosa poética	Prosa poética	Paixões; angústias; pulsão de vida
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Autodescoberta
			O Veneno da Cobra e da Maçã	-	2021	Narrativo	Romance de não-ficção; biografia	Vida de Maria de Fátima (campe sina com adoecimento mental)
26. Bianca Leão	Belém	Belém	Caleidoscópio de Memórias *	Empíreo	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Amor; Desencontros
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Ficção	Resiliência
27. Brenda Taketa	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; social	Mudanças no espaço; exploração da natureza
28. Bruna Guerreiro	Belém	Belém	Os livros de Ventura *	Independente	2019	Narrativo	Romance Romântico; fantasia	Amor; família; crescimento; desencontros; reencontros
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Romântico	Amor; desencontros; reencontros;

								modernização do espaço urbano
			A Pequena Trilogia do Amor na Pandemia *	Independente (zine)	2021	Narrativo	Conto Romântico	Amor; pandemia; reencontros; perdas
			Desfecho *	Independente (digital)	2017	Narrativo	Romance Romântico	Amor; desencontros; reencontros
29. Camila Mendes	Belém	Belém	Segredos @	Independente (zine)	2020	Poesia Lírica	-	-
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Memória
30. Carol Magno (Ana Carolina Magno)	Belém	Belém	Poesia do Brasil @ *	Grafite	2013	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; Poesia
			Eco Poético @ *	ICEN	2014			Tempo; Exploração capitalista; resistência
			Feminino à Queima Roupas *	Verve	2016			Identidade; Erotismo
31. Carol Pabiq (Caroline de Paula Bitencourt)	Abaetetuba	Ananindeua	Louva-deusas @ *	Louvadeusas (digital)	2012	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; amor ; LGBT; Negritude
			Além dos Quartos @ *	Louvadeusas (digital)	2015			
			Erupções Feministas Negras @ *	Louvadeusas (digital)	2020			
32. Caroline Lucena	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; social	Memória; Opressão de gênero; família; casamento compulsório
33. Cindy Carrias	Tucuruí	Espanha	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Cotidiano; Poesia
34. Clara Gianni	Rio de Janeiro (RJ)	Belém	Revistinha Pulp: Aliens @ *	Teatro de Apartamento	2018	Narrativo	Conto de Ficção científica	Abdução Alienígena
			Uma Valsa para Vênus *	Independente (digital)	2019	Narrativo	Contos Romântico; ficção científica; distopia	Amor ; LGBT; tecnofilia; tecnofobia
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo		Amor ; LGBT; vício em tecnologia
35. Cleni Guimarães	Nova Timboteua	Capanema	Foi assim que me contaram *	Independente	2016	Narrativo	Contos	Lendas da Amazônia
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Proteção; Escola; Lazer
36. Conceição Maciel	Salinópolis	Capanema	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; Encantaria; Religiosidade
			Delicadezas	Recanto das Letras	2021	-	-	-
37. Creusa Salame	Marabá	Marabá	Algumas Verdades	Cromos	2014	-	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Liberdade
38. Dani D. Silva	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos regulares	Idealização do amor; resistência
39. Daniela Zappi	São Paulo	Belém	Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza
40. Danielle Ramos	Belém	Belém	Poéticas do Laboratório	-	2017	Poesia Lírica	-	-
			Ver-O-Poema	-	2018	Poesia Lírica	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Violência Sexual; Liberdade
41. Déia Palheta	Belém	Belém	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Mitologia amazônica; Exploração da floresta; Natureza; Liberdade; Amor ; LGBT
			I Antologia de Crônicas de Belém	Cromos	2016	Narrativo	Crônica	-

			400 anos @					
42. Denise Guimarães	-	-	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Decepção; Solidão; Felicidade
43. Ducarmo Souza	Aracajú (SE)	Belém	Belém - cidade faceira	-	-	-	-	-
			As janelas da alma	-	-	-	-	-
			Homenagem a Boa Vista	-	-	-	-	-
			O Círio de Belém	-	-	-	-	-
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Regulares	Amor; Saudade; Solidão; Felicidade
			Meus Contos (vol. 5) @	Becalet	2018	Narrativo	Contos	-
44. Eleci Terezinha Dias da Silva	Rio Grande do Sul	Pará	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Desejo; Alegria
45. Esther Braga	Cametá	Belém	Diário de Letícia – o dia a dia de uma solteirona solitária	-	2010	Narrativo	Crônica de Ficção	-
			Poeta Mostra a tua cara (vol. 11) @ *	Grafite	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Tempo; Natureza; Rio
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Autoconhecimento; Vida; Amor não correspondido
46. Flávia Cortez	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Envelhecimento; solidão
47. Flor di Maria Fontelles	-	-	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Poesia Visual	Vida ribeirinha
48. Fontel	Salinópolis	Rio de Janeiro (RJ)	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Feminicídio
49. Francisca Cerqueira	Marabá	Marabá	Espelho dos meus olhos	-	2015	Poesia Lírica	-	-
			O Feminino em Movimento	-	2016	Poesia Lírica	-	-
			Jardim Ideal	Cromos	2016	Poesia Lírica	1 Haicai; 1 concretista; versos Livres	Amor, família, tempo; metalinguagem
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Solidão; Ciclos; Impermanência
50. Gabriela Faval	Santana do Livramento (RS)	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo (em versos)	Versos Livres	Resistência negra; quilombo
51. Gabriela Sobral	Belém	Belém	Caranguejo	Patuá	2017	-	-	-
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Híbrido	Indefinido	LGBT; Erotismo
52. Galvanda Galvão	São Paulo	Belém	A Menina anolimoc	-	-	-	-	-
			Um lance de dentes *	Independente (zine)	2017	Poesia Lírica	Versos Livres	Variados
53. Geni Begot	Belém	Benevides	Linhas que tracei	-	-	-	-	-
			Flores e Sonhos	-	-	-	-	-
			Amarantos Poéticos	-	-	-	-	-
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Impermanência; Solidão; Amor; Vida
			Poeta Mostra a tua cara (vol. 11)@ *	Grafite	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Desejo; Poesia
54. Giselle Ribeiro	Capanema	Belém	Objeto Perdido *	Independente	2004	Poesia Lírica	Versos Livres	Amazônia; Liberdade; Amor; Erotismo
			69	Independente	2009	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo
			Pequeno Livro de Poemas para Vestir Bem	Independente	2011	Poesia	-	-
			Isto não é um Livro, Isto é um Caracol	Independente	2013	Poesia	-	-

			A Princesa Sem Dons para Tamanha Felicidade	Paka-tatu	2019	Infantil	-	-
			Escola para Mulheres Safo *	Folheando	2020	Híbrido	Poesia Lírica; poemas narrativos	Erotismo; Amor ; LGBT
			Livro Invisível ou Livro Ilustrado de Poemas Desbocados	Folheando	2021	-	-	Erotismo; Amor ; LGBT
			Na Grande Noite Arquitetada @	Mezanino	2022	Poesia Lírica	-	-
			Mulheres que Suspendem o Recreio	Folheando	2022	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; Amor ; LGBT
55. Giuliana Murakami	Belém	Belém	Guardiões do Império: o selo do sétimo *	Empíreo	2017	Narrativo	Romance de Fantasia	Crescimento; autoconhecimento; saga familiar
			Pedras Lascadas *	Independente (digital)	2018	Narrativo	Fantasia	Devastação e preservação ambiental
			Revistinha Pulp: histórias de assombração @ *	Teatro de Apartamento (digital)	2018	Narrativo	Conto de horror	Possessão
			Revistinha Pulp: Aliens @ *	Teatro de Apartamento (digital)	2018	Narrativo	Conto de Ficção científica	Solidão; Amor; Abdução Alienígena
			As Formidáveis Gomes & Doyle em Pó de Fada	Noveletter (digital)	2022	Narrativo	Fantasia	-
56. Gleice Corrêa Garcia	Belém	Ananindeua	Miguxas e outras crônicas *	IOEPA	2017	Narrativo	Crônicas	Variados
57. Glecia Sousa	Imperatriz (MA)	Marabá	Por um fio	-	-	-	-	-
			Desvendar	-	-	-	-	-
			Rios (de) Versos	-	-	Poesia	-	-
			Entre Versos e Rimas	-	-	Poesia	-	-
			Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; identidade
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Vida de agricultores
58. Heliana Barriga	Castanhal	Castanhal	A Abelha Abelhuda	FTD	1994	-	-	-
			Perereca Sapeca	FTD	1996	Infantil	-	-
			O livro da Malta de Poetas Folhas e Ervas @	Rumo	1999	Infantil	-	-
			Luz (Malta de Poetas folhas e Ervas) @ *	Paka-tatu	2004	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Desejo; Desigualdades sociais; Infância;
			O livro da Malta III @	-	2008	Poesia Lírica	-	-
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Obstáculos; Infância
			I Antologia de Crônicas de Belém 400 anos @	Cromos	2016	Narrativo	Crônica	-
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres; elegia	Poesia; morte; resistência; infância
59. Heloisa Helena Moraes de Souza	Belém	Canaã dos Carajás	Sentimentos	-	-	Poesia	-	-
			Do fundo do coração	-	-	Narrativo	Contos	-
			Romance e Canto	-	-	Infantojuvenil	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; Amor; Impermanência
60. Inaê Nascimento	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Psicológico; miniconto	força da natureza; memória
61. Inês Pereira	Belém	Belém	Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	Écogla; elegia	Vida bucólica; Natureza; sacra

62. Ioneida Braga	-	Capanema	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Vida; Amor não correspondido; Fruição; Impermanência
63. Iracema Amorim	Capanema	Capanema	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Vida; Selenofilia; desejo
			Vivências	Pragmatha	2021	-	-	-
64. Iracy Vaz	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo (em versos)	Versos Livres	Encantaria; Cobra Norato
65. Izarina Tavares	Óbidos (PA)	Belém	Maresia e Avesso	Cejup	1997	Poesia Lírica	-	-
			Banzeiro	Independente	2003	-	-	-
			Poesia do Brasil @ *	Grafite	2013	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Erotismo
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Perda; Tempo; Envelhecimento; Solidão; Poesia
66. Jacqueline Bianca	Bragança	Bragança	Pérolas do Caeté @		2017	Poesia	-	-
			Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	Ode; versos Livres	Sacra; Amor; Erotismo
67. Jarina Silva	Belém	Belém	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; Amor
68. Jéssica Oliveira	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Híbrido	Indefinido	Fascismo; resistência
69. Jheime Sousa	Belém	Ananindeua	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Híbrido	Indefinido	Pandemia; capitalismo confinamento;
70. Jorleide Antunes Arruda	Minas Gerais	Paragominas	Paragominas em Versos	-	-	Poesia Lírica	-	-
			Caminhos D'água – do queijo com goiabada ao açaí com tapioca	-	-	-	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres; Ode	Poesia
71. Josiane Martins	Belém	Belém	Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018	Poesia Lírica	Versos Livres; elegia	Natureza; opressão de classe e gênero
72. Júlia Fernanda Gouveia Costa	Belém	Marabá	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Autoafirmação; Autoconhecimento
73. Juliana Aleixo	Ananindeua	Altamira	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; social	Importância da educação
74. Juliana Maués	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; Social	desigualdade social; agouros
75. Karimme Silva	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Fantástico; Social	desigualdade e transformaçõessociais
76. Krishna Barros Gonçalves	-	Santarém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia lírica	Versos Livres	Pertencimento
77. Laiane Guedes	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; Social	Violência de gênero; família; LGBT; ausência; superação
78. Lara Borges	Marabá	Marabá	Segredo	Cromos	2015	-	-	-
			Alcova	Cromos	-	-	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Fins; Recomeços; Desigualdade social
79. Laura Salgado	Fortaleza (CE)	Belém	Poeta Mostra a tua cara (vol. 11) @ *	Grafite	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Intimidade
			Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Desejo; Memória; Erotismo
80. Lena Ruivo	Belém	Belém	A Poetizar por aí	-	-	Poesia	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Perdas; Poesia;

								Natureza
81. Lígia Saavedra	Belém	Ananindeua	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Erotismo; Insônia
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres; elegia	Erotismo; saudade; poesia
82. Lilia Chaves	Belém	Belém	E todas as orquestras acenderam a lua @	IOEPA	2000	Poesia Lírica	-	-
			A Poesia do Grão-Pará @	Graphia Editorial	2001	Poesia Lírica	-	-
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres; soneto; elegia	Amor; opressão de gênero; perdas; desigualdade social
			Na Grande Noite Arquitetada @	Mezanino	2022	Poesia Lírica	-	-
83. Lourdes de Oliveira Silva	Capanema	Capanema	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Infância; Desigualdade social; Selenofilia
84. Lúcia Ramos	Capanema	-	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Solidão a dois; Amor não confessado
85. Luciana Brandão Carrera	Belém	Belém	Entre	Verve	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	-
			Poeta, Mostra A tua Cara vol. 11 @ *	Grafite	2014			Tempo; Partidas
			A Letra da Água *	Paka-tatu	2017			Natureza líquida da mulher
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018			Natureza líquida da mulher
			Porta-voz	FCP	2018	-	-	-
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; panteísmo
			Na Grande Noite Arquitetada @	Mezanino	2022	Poesia Lírica	-	-
			Laboratolhos	Amo	2022	Infantil	-	-
86. Luciana Carvalho da Silveira	Belém	Belém	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Círio; religiosidade
87. Ludmila Carneiro da Silveira	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Fantástico	Natureza; encantaria
88. Lumar (Lúcia Helena Lisboa)	Santarém	Bragança	Poção de Poemas *	Cromos	2017	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Erotismo; tempo; solidão; mitologia regional; natureza; autoconhecimento
89. Lusa Silva	Marabá	Marabá	IV Anuário da Poesia Paraense @ * (em coautoria com Adão Almeida)	Folheando	2018	Poesia Lírica	Cordel; diálogo	Duelo poético
90. Lusmar Gomes Moreira	Espírito Santo	Rondon do Pará	Poetizando Rondon @	-	2017	Poesia Lírica	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos livres	Devastação da Amazônia
91. Lyah Santos Correa	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; social	Transfobia; sororidade; resistência
92. Marcela Inajá	Belém	Ananindeua	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Social	Cabanagem; Colonialismo; educação
93. Maria Elza Fernandes Melo Reis (Elza Melo)	Capanema	Capanema	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor
			Amor de Poesia	Pragmatha	2021	Poesia Lírica	-	Amor
94. Maria Helena da Silva Viana	Cametá	Belém	De mãe pra filhos e outros poemas	-	-	Poesia Lírica	-	-

(Helena Viana)			Brincando com as palavras – poemas infantis	-	-	Poesia Lírica	Infantil	-
			Rios de mim	-	-	Poesia Lírica	-	-
			A poesia no arquivo e outros poemas	-	-	Poesia Lírica	-	-
			Pequeno dicionário de palavras amorosas	-	-		-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos livres	Poesia
95. Maria Marlene	-	Tucuruí	II Anuário da Poesia Paraense	Folheando	2016	Poesia Lírica	-	-
			O Poeta é um Fingidor	-	-	-	-	-
			Grandes Autores Brasileiros	-	-	-	-	-
			Cristais do Amor @	-	-	-	-	-
			“Litteris” @	-	-	-	-	-
			Antologia Literária @	-	-	-	-	-
			Doce Poesia Doce	-	-	-	-	-
			Conexões Atlânticas	Infinita	-	-	-	-
			A Voz da Palavra	Folheando	-	-	-	-
			Musas	-	-	-	-	-
			Flores do Recanto	-	-	-	-	-
			Poesia no Jardim	Becalet	2017	-	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; erotismo
96. Mariana Faro	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; social	Identidade; resistência; ancestralidade feminina
97. Marília Baêtas Tavernard	Belém	-	Antologia Poetrix 3 @	-	2009	Poesia Lírica	Poetrix	Natureza; desejo; memória
			Antologia Poetrix 4 – Terra @ *	(digital)	2010	Poesia Lírica	Poetrix	Devastação da Amazônia
			Poetrix 6 (20 anos) @	Rumo Editorial	-	Poesia Lírica	Poetrix	-
			501 Poetrix para ler antes do amanhecer @	-	-	Poesia Lírica	Poetrix	-
			Poetas Internautas @	-	-	Poesia Lírica	-	-
			Fagulhas Poéticas II @	-	-	Poesia Lírica	-	-
			Poetrix Antologia Mulherio das Letras 2	-	-	Poesia Lírica	Poetrix	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Maré; ciclos; Círio
98. Mayara La-Rocque	Belém	Belém	III Prêmio PROEX de literatura @	UFPA	2015	Narrativo	Conto	-
			Atravessa a tua viagem	Independente (zine)	2016	-	-	-
			Uma luminária pensa no céu	Edições do Escriba	2017	-	-	-
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; Prosa poética	Ancestralidade ribeirinha; solidão das mulheres
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres	Encantarias; identidade regional; panteísmo; alteridade; solidão; resistência
			Na Grande Noite Arquitetada @	Mezanino	2022	Poesia Lírica	-	-
99. Mayara Yamada	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Identidade; pertencimento
100. Monique Malcher	Santarém	São Paulo	Flor de Gume *	Pólen	2020	Narrativo	Contos Prosa	Violência de gênero;

							poética; social	família; amor; erotismo; crescimento; identidade; ancestralidade
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Social	Trabalho; vida de proletária
101. Nathália Cruz	São Domingos do Capim	Ananindeua	H	LiteraCidade	2016	Poesia Lírica	-	-
			À trois	FCP	2017	Poesia Lírica	-	-
			Madalena	Kazua	2019	Poesia Lírica	-	-
			I Antologia Rio Capim @	Folheando	2019	Poesia	-	-
			Antologia Poética do Prêmio Dalcídio Jurandir e poemas complementares @ *	IOEPA	2021	Poesia Lírica	Versos Livres	Violência de Gênero
			Na Grande Noite Arquitetada @	Mezanino	2022	Poesia Lírica	-	-
102. Natasha Angel	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Resistência; identidade
103. Neco Bonfim +	Belém	Belém	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; Desejo; Saudade
			Coração em Palavras *	Paka-tatu	2018		Versos Livres	Amor; Desejo; Saudade
104. Paloma Franca Amorim	Belém	São Paulo	Eu Preferia Ter Perdido um Olho *	Alameda (digital)	2017	Narrativo	Contos	Violência sexual
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; social	Racismo; violência de gênero
			O Oito *	Alameda	2021	Narrativo	Romance	Vida urbana, violência, amor ; LGBT, resistência cultural
			Na Grande Noite Arquitetada @	Mezanino	2022	Poesia Lírica	-	-
105. Paloma Silva da Costa	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista	Família; pandemia; perda; sororidade
106. Patrícia Rameiro	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico; social	Maternidade; ciclos; autoconhecimento
107. Pororoca Boreal	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Conflito agrário
108. Rafaela Oliveira	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista	Solidão; desejo; sensibilidade artística
109. Rita de Cássia da Silva	Belém	Belém	Poeta Mostra a tua cara (vol. 11) @ *	Grafite	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Silêncio; Poesia; Desigualdade social
			Peixe-Palavra: poemas da rede para teu colo *	Santmel (zine)	2015			Poesia; Vida: Violência urbana; Amadurecimento
			Lua de Mim *	Santmel (zine)	2015			Poesia: Saudade; Selenofilia; Erotismo
			Libélula *	Santmel (zine)	2015			Amor Materno
			Bordados e Versos *	Santmel (zine)	2016			Poesia; Autoconhecimento; Amor; Diversidade
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018			Poesia; Amor; término; dor
110. Rita Melém	Belém	Belém	Auto-poemas *	Edições Papachibé (zine)	2006	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo; Autoconhecimento; Amor ; LGBT;

			Portapalavras *	Independente	2008			Amor ; LGBT; Erotismo; Cultura Paraense
			Eco Poético @ *	ICEN	2014			Natureza; Harmonia; Poesia; Liberdade
			O Divino Feminino Liberto @ *	Cromos	2019			Espiritualidade; Resistência; Justiça Social
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Haicais; Versos Livres; ode; elegia	Memória; direitos humanos; erotismo; amor ; LGBT; poesia; chuva; pandemia
111. Roberta Damasceno	Belém	Rio de Janeiro (RJ)	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Desejo
112. Roberta Tavares	Belém	Belém	Antologia do III Prêmio Proex de Literatura em 2013 *	PROEX/UFPA	2013	Poesia Lírica	Versos Livres	Religiosidade/Festa popular
			Mulheres de Fogo *	Oxenta (zine)	2018			Erotismo; Natureza; Resistência; Identidade, Sororidade
			Eco Poético @ *	ICEN	2014			Erotismo; Natureza; Resistência; Poesia
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020			Identidade; sororidade
			Lugar de se morrer é também o poema *	Independente	2021			Erotismo; Natureza; Resistência; Identidade Negra; problemas sociais
			Mulheres de Fogo *	Edições Kazu	2023			Erotismo; Natureza; Resistência; Identidade, Sororidade
113. Roberta Spindler	Belém	Belém	Os Heróis de Novigrath *	Suma	2018	Narrativo	Romance de Fantasia; aventura	Videogame; crescimento
114. Rosa Watrin	Belém	Belém	Poesia do Brasil @ *	Grafite	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Autoconhecimento; Amor
			Eco Poético @ *	ICEN	2014			Poesia; Amor; Loucura; Desejo; Desigualdade social
			Hipostasiando *	SANTmel	2016			Autoconhecimento; Amor; Erotismo; Família; Maturidade
			Contudo... tudo! *	SANTmel	2016			
			Alguns Dados*	Independente	2017			
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018			Lucidez; desejo
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres	Desejo; família; política
115. Rosilda Dax	-	-	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; erotismo
116. Roseli Sousa	-	Belém	O livro da Malta de Poetas Folhas e Ervas @	Rumo	1999	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Misticismo; Vida urbana; Erotismo
			Luz (Malta de Poetas folhas e Ervas) @ *	Paka-tatu	2004			
			O livro da Malta III @	-	2008			
			Eco Poético @ *	ICEN	2014			
			Os Abutres Erguem Notas sobre os Edifícios *	Cromos	2015			

			Lâminas nos Olhos *	Cromos	2017			Poesia; Misticismo; Vida urbana
			O Divino Feminino Liberto @ *	Cromos	2019			
			Caçada: murmúrios e tudo mais *	Cromos	2021			
117. Samia Oliveira	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Psicológico	Mudanças; impermanência; autoconhecimento
118. Savana Cardoso	Tauari	Bragança	Pedacinhos de mim *	Parágrafo	2017	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; Amor; Autoconhecimento; Natureza; Espiritualidade
119. Shaira Mana Josy (Joseane Franco Teles)	Belém	Belém	PoEusia *	Letras Periféricas (zine)	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Negritude; racismo; vida urbana; desigualdade social; violência de gênero
			Poesia que protege	Independente (zine)	2019	Infantil	Versos Livres	Negritude;
			O Pescador do Rio Tocantins	Independente (zine)	2022	-	-	-
120. Socorro Rebouças	-	-	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres; versos regulares	Poeta; Ver-o-Peso
			Lançando a boa semente através da poesia	Pragmatha	2020	Poesia Lírica	-	-
121. Sônia Situba	-	-	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; Desejo; Erotismo; Término; Reencontro
122. Stephania de Azevedo	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista; social	Opressão e violência de gênero; memória
123. Suellen Cordovil da Silva	Ananindeua	Marabá	III Anuário da Poesia Paraense @	Folheando	2017	Poesia Lírica	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018		Versos Livres	Amor; Devastação da Amazonia
			Jaçanã: poética sobre as águas @ *	Parágrafo	2018		Versos Livres	Paisagem urbana; identidade cultural; Desigualdade social
124. Suely Campos +	Belém	Belém	Há Vida Sob as Pedras *	Santmel	2017	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia
125. Tarsila França	-	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Autonomia
126. Tainara Pinheiro	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Identidade; fenótipo
127. Telma Cunha	São Francisco (PA)	Belém	Folhas Soltas *	Edições Papachibé (zine)	2015	Híbrido	Crônica; Poesia lírica em Versos Livres	Autobiografia
			Voo de Borboleta *	Edições Papachibé (zine)	2015	Poesia Lírica	Versos Livres	Inclusão; Erotismo; Amor
			Sob os Lençóis de Eros *	Cromos	2016	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo
			A cadeira Mágica *	Paka-tatu	2017	Narrativo	Infantil	Autobiográfico; Deficiência física; inclusão
			Pérola Oculta *	Paka-tatu	2019	Poesia Lírica	Versos Livres	Erotismo
			Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica	Versos Livres	Poesia; erotismo; autoconhecimento

128. Teresa Dantas (Suelen Carvalho)	Castanhal	Rio de Janeiro	Tudo ali dentro era outra	Patuá	2017	Narrativo	Romance Infantojuvenil	Crescimento; família; amizade
			Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista	Crescimento; família; opressão de gênero; resistência
129. Thais Frazão	Belém	Belém	Eco Poético @ *	ICEN	2014	Poesia Lírica	Versos Livres	Natureza; Descobertas; Amor
130. Thais Sombra	Belém	Belém	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Conto	Psicológico	Memória; transformações no espaço urbano
131. Thaíssa Jucá	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Poesia Lírica	Versos Livres	Opressão; prostituição
132. Vanessa Melo	-	-	Trama das Águas @ *	Monomito Editorial	2020	Narrativo	Conto Realista	Mulher; opressão de gênero; resistência
133. Vânia Alvarez +	Belém	Belém	Antologia da Poesia Paraense (vol1) @ *	Parágrafo	2021	Poesia Lírica; elegia	Versos Livres	Memória; identidade; amor; solidão
134. Wal Oliveira	Araguatins (TO)	Marabá	IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Amor; erotismo
135. Walkiria Sampaio Gouveia	Rio Branco (AC)	Belém	Pétalas de Mim	Cromos	-	-	-	-
			Iara do Uxiteua	-	-	Narrativo	Romance Histórico; fantasia	Ciclo da borracha; vida ribeirinha; mitologia amazônica
			100 poemas & Prosa por Marabá @	-	-	-	-	-
			Mandala @	-	2016	-	-	-
			III Anuário da Poesia Paraense @	Folheando	2017	Poesia Lírica	-	-
			IV Anuário da Poesia Paraense @ *	Folheando	2018	Poesia Lírica	Versos Livres	Desigualdade social; vivências
136. Zenilde Rodrigues Soares	-	Belém	Parto de Gêmeos *	Independente	2005	Híbrido	Poesia Lírica em Versos Livres; Contos	Erotismo