



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

AMANDA MARIA DAMASIO TEIXEIRA

**A LITERATURA COMO VIVÊNCIA:
AFETO E PODER NA POESIA VIA PROMIC**

Londrina
2026

AMANDA MARIA DAMASIO TEIXEIRA

**A LITERATURA COMO VIVÊNCIA: AFETO E PODER
NA POESIA VIA PROMIC**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes

Londrina

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Teixeira, Amanda Maria Damasio .

A literatura como vivência: afeto e poder na poesia via PROMIC / Amanda Maria Damasio Teixeira. - Londrina, 2026.
176 f.

Orientador: Frederico Garcia Fernandes.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.
Inclui bibliografia.

1. Políticas públicas - Tese. 2. Poesia - Tese. 3. PROMIC - Tese. 4. Afeto - Tese. I. Fernandes, Frederico Garcia . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

AMANDA MARIA DAMASIO TEIXEIRA

A LITERATURA COMO VIVÊNCIA: AFETO E PODER NA POESIA VIA PROMIC

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES

Data: 20/07/2026 11:00:55-0300

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

Orientador: Frederico Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie – MACK

Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul –
UFMS

Prof.^a Dr.^a Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 06 de julho de 2026.

DEDICATÓRIA

A toda gente que já saltou para o vazio.

AGRADECIMENTOS

Nos agradecimentos do mestrado, defendido há alguns anos, cito um trecho de *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath, poeta americana (2014). No livro, ela descreve a imagem de uma figueira que nasce e cresce diante da personagem. De início, cada galho carrega frutos gordos e apetitosos nos quais ela vislumbra diferentes futuros: em um, se torna uma professora brilhante; em outro, uma mãe dedicada a seus filhos; num terceiro, é uma escritora fabulosa. Há diversos além desses que cintilam e acenam, cada um com um destino. Ela precisa escolher um – e isso implica em perder o resto. No fim, a personagem não consegue se decidir e, paralisada, testemunha faminta eles apodrecerem e caírem aos seus pés. No fim, ela perde todos os futuros.

Comento naquele texto antigo que a pesquisa havia sido um fruto apetitoso, entre outros, que pude experimentar. Felizmente, nunca tive o azar de me ver travada diante da abundância; tenho fome, em todos os sentidos. Com a ajuda de muitos, consegui fazer um banquete com os frutos que alcancei. Mordi vários – não me contentaria, como soube Sylvia Plath, em apenas um – e sigo satisfeita, buscando plantar mais árvores, teimosa. Tento aqui, em vão, citar e agradecer profundamente a quem me ajudou a agarrar todos os futuros possíveis e a esperar ansiosamente por eles.

Primeiramente, sou muito grata a meus pais, Luciane e João Elson, que plantaram as sementes, regaram, cuidaram; me deram a vida e depois um monte de gibis da Turma da Mônica. A terra se entendeu entre as letras, reconheceu sua própria natureza. O caminho ficou muito mais fácil a partir deste começo.

Depois, é João, meu marido, que me levanta para que eu possa ver longe os frutos que estão escondidos no topo da árvore. Os maiores, mais ambiciosos, os que eu nem sonhava em ter. Ele me traz uma escada para que eu possa alcançá-los. Quando me perco, é ele que me ajuda a reencontrar a árvore e os caminhos esquecidos. Ele divide comigo a fome, o desejo, a refeição, e a sesta de barriga cheia – e isto é o amor. Obrigada, João. Te amo para além das palavras, das figueiras, dos sonhos e dos sonos.

Além disso, as amigas, que sabem quem são: os que me mostram os miolos das suas próprias frutas, os que me ensinaram como botar redes e música na pequena floresta que fiz

de mim, os que me ajudam a cuidar de tudo. Em especial, Isadora Berbel, minha irmã. Obrigada.

Agradeço também às inúmeras professoras excelentes que tive, jardineiras cuidadosas que me ensinaram a enxergar a figueira com mais clareza, que cortaram os galhos apodrecidos e as folhas em excesso, me fazendo entender que bonita mesmo é a paisagem. São muitas, mas entre elas estão Ellen Mariany Dias, Laura Brandini, Maria Carolina Godoy, Telma Maciel e Suely Leite.

Falando nisso, um muitíssimo obrigada aos primeiros professores da adolescência que retiraram da timidez – areia movediça – e me replantaram na escrita, solo fértil e seguro: Cláudio Lingerfelt e Leandro Benevides. Sem falar nas mulheres artistas e escritoras que me abriram portas para a escrita literária, me oferecendo brotos do seu próprio plantio, que são muitas, não conseguiria citar todas, entre elas Christinne Vianna, Leonilda Bissochi, Patricia Maria Alves.

Às autoras aqui estudadas, que quero chamar pelo primeiro nome, Isabela, Neuza, Layse e Samantha, dedico meu trabalho. Seus livros foram a luz que me acompanhou por todo o processo dessa tese, safra árdua e longa, mas justamente o que precisei para florescer. Foi um privilégio me debruçar sobre suas paisagens.

Depois, sou grata ao meu orientador, Frederico Garcia Fernandes, por me fazer olhar também para outras árvores, me ensinar o açúcar dos frutos, e à querida banca, que me ajudou a nomear os insetos e desejos que ali nascem.

Por fim, obrigada à CAPES, que me deu o recurso necessário para os pomares.

EPÍGRAFES

É que inesperadamente sentira que tinha recursos, nunca antes havia usado meus recursos – e agora toda uma potência latente enfim me latejava e uma grandeza me tomava: a da coragem, como se o medo mesmo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem. (...)

A esperança de quê? Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir ser aquilo que não era. A esperança – que outro nome dar? – que pela primeira vez agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal. (...)

É que eu estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia.

Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos.

– Clarice Lispector em *A Paixão Segundo G.H.* (2009)

Naquela hora da noite conhecia esse grande susto de estar viva, tendo como um único amparo apenas o desamparo de estar viva. A vida era tão forte que se amparava no próprio desamparo. De estar viva – sentiu ela – teria de agora em diante, que fazer o seu motivo e tema.

– Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (2020)

Teixeira, Amanda Maria Damasio. **A literatura como vivência: afeto e poder na poesia via PROMIC**. 2026. 176 páginas. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

RESUMO

Este trabalho parte da tese de que ideias de afeto e poder aparecem em livros de poesia publicados pelo PROMIC como um modo de produzir, pensar e, acima de tudo, vivenciar a literatura. Essas noções serão discutidas à luz dos trabalhos de Pierre Bourdieu (1996), que introduz a ideia de campo de produção literária; Celso Favaretto (2023), cujo trabalho analisa a produção de arte contemporânea como vida; e Luciana Di Leone (2014), que junto a Vladimir Safatle (2020) pensa os afetos em torno dos corpos e da arte. O PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura) atua na cidade de Londrina por meio de editais que financiam projetos culturais. Na área de literatura, foi constatado por Teixeira (2022) que a maioria dos projetos contempla a publicação de livros. Entre esses, foram selecionadas para este corpus quatro obras contemporâneas de poesia – *Cianureto*, de Isabela Cunha (2021), *Movimentos da Cabeça* (2024), de Samantha Abreu, *Tremulus* (2023), de Neuza Pinheiro e *Molhados & Escorregadios* (2023a), de Layse Barnabé de Moraes – para demonstrar as presenças de afeto e poder dentro e fora dos textos literários. A partir de análise de poemas selecionados, de entrevistas com autores, de documentos vinculados ao PROMIC e do diálogo com os teóricos citados, foi demonstrado que uma vivência específica da literatura se sobressai em todas as obras: a escrita como instrumento de afeto (para consigo mesmo, para com outros autores e para com o próprio campo literário) e de poder (modo de se colocar no mundo e ocupar espaços). Assim, o trabalho propõe uma visão ampliada e sensível do impacto dessa poesia no campo de produção literária, ressaltando a importância das políticas públicas que viabilizam e distribuem de forma expressiva a produção literária local, que pode ser vivenciada tanto por quem a produz quanto por quem a experimenta.

Palavras-chave: PROMIC; Poesia contemporânea; Afetos; Políticas públicas; Poder.

Teixeira, Amanda Maria Damasio. **Literature as a living: affection and power in poetry published by public policies.** 2026. 176 p. PhD Thesis (Doctorate degree in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2026.

ABSTRACT

This study is based on the premise that ideas of affection and power emerge in poetry books published through PROMIC (a Brazilian cultural municipal program, based in Londrina, Paraná) as ways of reflection on, producing, and living with literature. These notions are discussed in light of the works of Pierre Bourdieu (1996), who introduces the concept of the literary field; Celso Favaretto (2023), whose writings approach artistic creation as a form of life; and Luciana Di Leone (2014), who, with Vladimir Safatle (2020), theorizes the relations between affect, bodies, and art. PROMIC (Municipal Program for Cultural Incentives) operates in the city of Londrina, Brazil, through public notices that fund cultural projects, most of which, in the literary field, consist of book publications. Among them, four poetry books were selected – *Cianureto* by Isabela Cunha, *Os Movimentos da Cabeça* by Samantha Abreu, *Tremulus* by Neuza Pinheiro, and *Molhados & Escorregadios* by Layse Barnabé de Moraes – in order to expose the presence of affection and power both within and beyond the literary texts. Through the analysis of selected poems, interviews with the authors, examination of PROMIC-related documents, and dialogue with theory, the research demonstrates that a specific “living” of literature stands out in all the works: the idea of writing as an instrument of affection (directed towards oneself, towards other authors, and the literary field) and as an instrument of power (a means of self-positioning and showing a spatial occupation on the literary field). Ultimately, this study proposes an expanded and sensitive perspective on the impact of this poetry within the literary field, emphasizing the importance of public policies that effectively support and disseminate local literary production.

Keywords: Power; contemporary poetry; public policies; affection.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: RISCAR FÓSFOROS E RABISCAR FUTUROS: A POESIA COMO ILUMINAÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – CORPOS EM COLETIVO: A LITERATURA COMO VIVÊNCIA DE SI E DO OUTRO.....	28
1.1 A escrita relacional: o outro no campo literário.....	28
1.2 O eu a partir do outro: não sei se existe ou se fui eu que inventei.....	38
CAPÍTULO 2 – <i>MOLHADOS & ESCORREGADIOS</i>, DE LAYSE MORAES: A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA E A CONDIÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS CAMPOS DE PRODUÇÃO LITERÁRIA.....	52
2.1 O gênero entre poder, autonomia e afeto.....	52
CAPÍTULO 3 – <i>TREMULUS</i>, DE NEUZA PINHEIRO: ANTAGONISMOS E COMPLEMENTARIDADES, UM MODO DE TRABALHO.....	79
3.1 Entre miolo, epígrafes e posfácios: o espaço da vida pessoal em textos e paratextos.....	79
CAPÍTULO 4 – ATRAVESSAR COM O FOGO: <i>CIANURETO</i>, DE ISABELA CUNHA, E A SOBREVIVÊNCIA DE UM CORPO ATRAVÉS DA LITERATURA.....	92
4.1 – A escolha de ficar: a escrita dos afetos e o poder da literatura.....	92
CAPÍTULO 5 – AS POSSIBILIDADES DA LINGUAGEM: EXAUSTÃO E RENASCIMENTO EM <i>OS MOVIMENTOS DA CABEÇA</i>, DE SAMANTHA ABREU.....	108
5.1 – Contexto e apresentação: o reconhecimento de uma exaustão.....	108
5.2 – Poesia e exaustão: os limites do corpo e da palavra.....	110
CAPÍTULO 6 – UMA CONCLUSÃO-COQUETEL MOLOTOV: A LITERATURA COMO AÇÃO.....	120
6.1 – Quando a pesquisa deixa de ser observação.....	120
6.2 – A oficina em si – a autopublicação ontem e hoje.....	122
6.3 – O nascimento da Editora Outra: publicar como gesto político e afetivo.....	124
6.4 – A explosão como caminho: ações para uma vida possível.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS.....	135
APÊNDICES.....	140

INTRODUÇÃO: RISCAR FÓSFOROS E RABISCAR FUTUROS: A POESIA COMO ILUMINAÇÃO

A palavra exata é calcário, incêndio por todos os lados. Gesto cíclico, calculado, a serviço diário da insubmissão. (CUNHA, 2021, p. 109)

Enquanto eu puder desenhar o futuro pela linguagem ele existe. (MORAES, 2023a, p. 27)

A fagulha da escrita depende de um corpo. A produção de um livro, de um festival, a aprovação de um edital, porém, necessita do plural: mais pessoas, mais expressões, como também de estrutura e financiamento. É diante de diversos movimentos como esse que nasce esta tese, que estabelece pontos de contato entre o campo de produção literária e corpo, entre afetos e teorias. São diversas festas literárias, saraus, rodas de conversa, oficinas, e publicações que levantaram questões a serem tratadas e discutidas neste trabalho. Cada ação, individual ou coletiva, é uma tentativa de acender algo, de fazer pegar o fogo da arte, de sublinhar a conexão entre a literatura e a vida. Sobre esta proposta literária, Ariana Harwicz (2024), autora argentina, aponta:

Um romance não começa quando é escrito ou pensado, mas quando a vida se submete ao romance. Hoje vi um casal brigando. Ele saiu do carro e desceu até o rio. Um esquilo subia numa árvore. Quando vi aquilo, simplesmente me perguntei: “Porque o casal brigou na beira desse rio e por que o esquilo subia na árvore, senão para que eu escrevesse isso?”
(HARWICZ, 2024, p. 63)

Embora o trecho seja vinculado a um gênero textual específico, o pensamento de Harwicz reflete a visão de muitos autores e artistas cuja vivência contribui para viabilizar seus textos. Não se trata do que chamamos de escrita de si ou de mera estratégia narrativa, mas de uma experiência de vida, algo mais próximo do que Conceição Evaristo cunhou de *Escrevivência, a escrita de nós* (Duarte; Nunes, 2020, grifo nosso). A partir do desejo de compreender como tais ações se fazem viáveis e presentes, reconhece-se que é preciso entender as forças que regem neste meio, viabilizando ou apagando escritores, manifestações e eventos. Por séculos, a literatura foi um espaço restrito à multiplicidade de vozes, reservando-se a enaltecer umas e oprimir outras, e os sujeitos eram tratados diferentemente a partir de sua posição social. Hoje, temos como dever das políticas públicas (e de todos, na verdade) tentar diversificar essas expressões e o acesso à leitura como um todo, compreendendo de forma mais profunda o impacto da poesia na sociedade. Tal importância é

reiterada por Audre Lorde, professora e poeta norte-americana, de quem emprestamos a ideia de luz:

Trata-se da poesia como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas. Essa destilação da experiência da qual brota a verdadeira poesia faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como a sensação faz nascer a ideia, tal como o conhecimento faz nascer (antecede) a compreensão. (LORDE, 2025, p. 45)

O trecho supracitado se refere ao texto “A poesia não é um luxo”, que apresenta a importância do texto literário como registro de um desejo, de uma força, de uma potência, como também de uma compreensão. Nele, Lorde (2025) relembra a importância do afeto e da ação como maneira de saber. Sua visão apresenta a ideia de que a poesia pode vir primeiro, abrindo espaço para novos entendimentos e modos de fazer. Lorde, se colocando como mulher negra no texto, relembra que, por muitos anos, separou-se o sentimento do aprendizado, o que afetou a poesia e a ação:

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade. (LORDE, 2025, p. 48)

Em uma estratégia à contrapelo¹, a autora reconhece algumas coisas importantes para esta tese: primeiro, a importância de se discutir a partir dos afetos, algo também demonstrado por diversos teóricos aqui utilizados. Autores como Di Leone (2014) e Vladimir Safatle (2020) pensam os afetos, apesar de ser algo por vezes bastante distanciado do cotidiano acadêmico. O distanciamento do pesquisador para com seu objeto ainda é uma pauta discutida nas áreas da artes, linguísticas e letras, algo que pode ser questionado nesta tese a partir de teóricos que, como Lorde, privilegiam o afeto não só como tema estudado, mas como via do saber. Tal ideia até chega a aparecer na portaria SMC-GAB Nº 3, de 07 de abril de 2022, vinculada ao PROMIC:

Compreende-se que uma política cultural seja formada por conceitos, diretrizes, objetivos e programas de ação que estruturam a ação do poder público em relação ao meio cultural, em geral entendido como o conjunto dos atores em torno das diversas linguagens artísticas e expressões culturais, bem como com a preservação da memória imaterial e do patrimônio histórico. *Essa compreensão básica e mais comum, no entanto, não é suficiente para entender a importância ou os desafios de implantar políticas culturais públicas. Tampouco se pode ter um bom entendimento*

¹ Expressão utilizada por Walter Benjamin, que se refere a um estudo da história que privilegia as narrativas dos oprimidos e não as dos opressores, em desacordo com aquelas mais conhecidas e divulgadas.

apenas pela conceituação. Ele precisa ser nutrido pela realidade, pela experiência. (LONDRINA, 2022, p. 18)

Pode-se ver que é a partir dos próprios documentos da Secretaria Municipal de Cultura que se constitui a ideia de vivência, muito vinculada à realidade, à experiência e o que chamamos de vida. A própria Secretaria entende que a compreensão não pode ser feita somente a partir de conceitos. É por meio de Fernandes (2017) que também podemos entender a *poiésis* como caminho para a práxis, ou seja, uma ação que nasce da sensibilidade da poesia. Além disso, Audre Lorde (2025) explicita o reconhecimento de que a literatura não se restringe à página escrita, mas nos efeitos que tem sobre esses afetos e ações. Para ela, o foco deste movimento está no gênero poético: na sua potência transformadora de escuta de si e do outro. Assim, nossa proposta se aproxima do que chamamos de sociologia da literatura. Isso se conecta com outra pensadora importante para esta tese, Gisele Sapiro (2023), mentorada de Pierre Bourdieu, em sua obra *Sociologia da Literatura*:

A sociologia da literatura não a reduz a representações do mundo social, mas sim entende a literatura por meio de diferentes modos de existência social, das suas formas mais concretas (o livro como um objeto) às suas dimensões cognitivas, e pelo seu desenvolvimento em gêneros literários, suas classificações e correntes estéticas, sua apropriação por movimentos culturais, e assim por diante. (SAPIRO, 2023, p. 14)²

Logo, este trabalho procura se deixar atravessar por manifestações que vão para além do texto. Mas é a partir da análise de livros de poesia publicados via PROMIC que se procura entender quais são as tendências e práticas literárias que os acompanham, analisando nelas as noções de afeto e poder dentro e fora do texto. É possível pensar, a partir das teorias ali colocadas, que as obras se tornam cristalizações das disputas realizadas naquele tempo. Segundo Lorde, por exemplo, é a partir da linguagem que temos a mudança, algo essencial para as autorias femininas:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. (LORDE, 2025, p. 47).

² Tradução nossa: "The sociology of literature does not reduce literature to representations of the social world, but instead apprehends literature in its different modes of social existence, from its most materialized forms (the book as object) to its cognitive dimensions, and through its development into literary genres, its classification in aesthetic currents, its appropriations by political movements, and so on."

A valorização da ação através da linguagem contribui e muito para discussões em torno das políticas públicas: o que é um edital se não uma maneira de viabilizar uma ação concreta e ampliada sobre a arte e a cultura? Novamente, sublinha-se a importância de estabelecer a vivência como ponto de partida dessa poesia tão potente.³ Cunhamos vivência a partir da compreensão de que, neste caso, a literatura abordada se faz também pela práxis, pelo ato, algo que vai além da produção poética. Dito isso, é interessante sabermos mais sobre um dos nossos recortes principais, o Programa em si.

O PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura) atua por meio de editais diversos que viabilizam projetos culturais por meio de isenção de impostos. Tem diversas categorias artísticas, entre elas, a literatura. É um espaço de lutas, de combustão: em uma disputa por poder, textos se tornam livros, projetos se tornam encontros, e a literatura demonstra na prática a possibilidade de estabelecer entre si uma rede de afetos importante para a cidade.

A própria natureza do Programa requer a experiência artística no seu sentido duplo: não só um histórico da trajetória do produtor cultural, mas também uma enunciação do trabalho que foi realizado, ou seja, uma proposta de visibilização do trabalho que deve fazer parte do projeto. Se uma obra literária é viabilizada pelo PROMIC, por exemplo, é por exigências do edital que ela deve ser distribuída e divulgada em rodas de conversa, saraus e outros tipos de eventos. Por meio de editais abertos ao público, o Programa abre espaço para que trabalhadores da cultura possam realizar seus projetos utilizando a estrutura e financiamento do próprio Município. Mas isso não é feito sem percalços, burocracias, ataques e outros tipos de desafios, que devem ser estudados e discutidos.

O edital, por exemplo, é um gênero importante de se analisar. Márcio Lázaro Almeida da Silva (2019) aplica essa ideia em sua tese de doutorado, intitulada *Na trama dos sentidos: o edital de concurso público sob a ótica da Análise de Discurso*. Neste trabalho, ele aponta que (2019) a natureza do edital articula campos simbólicos e políticos, se encaixando no âmbito do discurso autoritário, contrário ao discurso lúdico. Levando em conta fundamentações teóricas da Linguística, o autor compreende que no edital

(...), a polissemia é contida; o referente (objeto de discurso) está ausente, pois é apagado pela relação de linguagem que se estabelece; não há interlocutores, pois o locutor se coloca como agente exclusivo apagando sua relação com o interlocutor; a reversibilidade tende a zero. O exagero é a ordem no sentido militar, assujeitamento ao comando. (SILVA, 2019, p. 83)

³ Um dado importante exposto por Teixeira (2022) reconhece no PROMIC uma tendência a aceitar projetos de publicação de livros que tratem do tema da memória – o que também é um critério importante para a seleção de propostas. Indo mais a fundo, perguntamos: o que seria o registro e a divulgação da memória senão um estudo sobre a vivência, um “à contrapelo” afetivo da história da cidade?

Assim, é interessante nos debruçarmos sobre o trabalho realizado a partir de editais na cidade, em especial os relacionados à área da cultura, cujas propostas parecem estar mais próximas da ludicidade do que do autoritarismo. Nota-se essa disparidade entre os dois gêneros, reconhecendo que ela deve ser trabalhada a fim de que os objetivos sejam cumpridos de forma efetiva: de alguma forma, a ordem deve ser um meio de autorizar aberturas à ludicidade.

É possível afirmar também sem demora que as políticas públicas de incentivo à cultura sofrem diversas transformações e sanções em relação ao seu modo de viabilizar e produzir arte.⁴ Devemos nos perguntar de que modo o PROMIC afeta o processo de criação e produção cultural na cidade. Parece ser possível dizer que ele não é só um mecanismo de fomento, mas um elemento estruturador do que o cidadão pode experimentar nos espaços públicos. E não só: é comum que elas sejam questionadas em relação a sua efetividade e às condições de trabalho que produzem para os artistas que dali tiram seu sustento. Muitas vezes, as reivindicações dos produtores culturais propõem maneiras para que elas se tornem, entre outras coisas, mais acessíveis e atualizadas, como também menos burocráticas. Fica cada vez mais claro o desejo de que elas se relacionem de forma mais abrangente com sujeitos, produtos e projetos do contemporâneo, cuja multiplicidade se torna cada vez maior, cujos limites se tornam borrados. Pensar o PROMIC é refletir sobre a condição da escrita contemporânea, especialmente aquela que está distanciada dos grandes centros editoriais.

A literatura atual é devidamente afetada por diversos agentes do espaço literário. Diz Sapiro (2023) que “Tida como um ato de comunicação, a literatura envolve três instituições: o produtor, o distribuidor e o consumidor.”⁵ Somente em relação aos leitores (os consumidores, no caso) já há questões preocupantes: no ano de 2024, o levantamento “Retratos da Leitura no Brasil” (Santos, 2024, s/p.)⁶ registrou grandes perdas em relação à escrita e leitura. Pela

⁴ No momento em que reescrevo esta introdução, por exemplo, o prefeito Tiago Amaral propõe o corte de 41% no orçamento de 2026 do PROMIC, estipulado pela Lei Orçamentária Anual. KUSPIOSZ, Douglas. Orçamento de 2026 prevê corte de 41% no PROMIC. Link: <https://www.folhadelondrina.com.br/politica/orcamento-de-2026-preve-reducao-de-41-no-promic-3287136e.html?d=1>. Acesso em: 13 out 2025

⁵ Tradução nossa de “As an act of communication, literature involves three parties: the producer, the distributor, and the consumer”.

⁶ SANTOS, Emily. *O Brasil que lê menos: pesquisa aponta perda de quase 7 milhões de leitores em 4 anos; veja raio X*: 6ª edição do levantamento "retratos da leitura no brasil" aponta ainda que menos entrevistados apontam a escola como lugar de prática de leitura. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2024/11/19/o-brasil-que-le-menos-pesquisa-aponta-que-pais-perdeu-quase-7-milhoes-de-leitores-em-4-anos-veja-raio-x.ghml>. Acesso em: 15 out. 2025.

primeira vez na história, a pesquisa demonstrou que a maior parte dos brasileiros não leem livros, e apenas 27% deles leram uma obra por completo nos últimos três meses. Tais práticas afetam a relevância do escritor em sua função, como também emperram a venda e a distribuição de livros, especialmente os de autores desconhecidos, como é o caso da maioria dos escritores londrinenses. Diz Ezra Pound em *ABC da Literatura* (2013) que “A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é sua principal utilidade.” (Pound, 2013, p. 39). É importante reconhecer que temos neste trabalho, então, uma aproximação das áreas de Sociologia e Letras: compreender um impacto social a partir de textos literários e não literários.

No mundo editorial, as diferentes maneiras de publicar exercem um papel bastante ambivalente, viabilizando muitas obras, por exemplo, mas ignorando, muitas vezes, o espaço afetivo e de poder que se estabelece neste momento, deixando de realizar a partir dele outros desdobramentos ainda mais potentes. Deve-se reiterar, por exemplo, e isto se pode apontar também a partir do referencial teórico deste trabalho, que a literatura não é apenas uma forma de expressão artística, mas também um modo de se relacionar com o mundo e agir nele. Uma vivência. Assim, torna-se essencial investigar como a criação de obras e eventos acontece sem esquecer o texto literário, juntando, desta forma, um estudo que olha para a literatura e para fora dela de forma igualitária, se é que isso é possível. Ambos os lados são experiências de vida.

A hipótese que sustenta esta pesquisa é que ideias de afeto e poder se articulam nas obras literárias e nos modos de produção, circulação e vivência nos projetos publicados via PROMIC. Ao lado das políticas públicas e das tensões entre autonomia, dependência e visibilidade, surgem possibilidades de encontro, reconhecimento e transformação. Neste trabalho, a literatura é vista não apenas como produto estético, mas como prática relacional: um modo de existir em coletivo, de desafiar estruturas e de se implicar na vida.

Assim, temos por objeto de pesquisa os livros *Cianureto*, de Isabela Cunha, *Molhados e Escorregadios*, de Layse Barnabé de Moraes, *Os movimentos da cabeça*, de Samantha Abreu, e *Tremulus*, de Neuza Pinheiro. Todas as autoras são residentes de Londrina e tiveram suas obras viabilizadas por meio do Programa citado.

Por que estudar tais livros e, em especial, o PROMIC? Porque podemos vislumbrar neles tendências que se repetem, e, ao mesmo tempo, há movimentos artísticos curiosos que desaguam desses trabalhos. Representam também o que vem sendo publicado via política pública na cidade de Londrina. A tese responde a estas e outras perguntas: como se pode

pensar as ideias de poder e afeto no campo da produção literária e nos textos literários aqui analisados? De que forma os modos de fazer do PROMIC (bastante burocráticos, como já foi possível ver durante a dissertação de mestrado) impedem ou auxiliam a literatura a fluir de forma mais potente? Quais as tendências da poesia publicada via PROMIC?

Ao longo do trabalho, verificamos que as noções de poder e afeto aqui estabelecidas surgem principalmente no modo de fazer, ou seja, na maneira de pensar, produzir e divulgar o livro. Todos os livros abordados, por exemplo, apresentam intervenções de artistas gráficos e visuais: são permeados por desenhos e fotos, como numa parceria artística entre arte e letra. Este é um exemplo do que chamamos afeto e poder: a parceria que é, às vezes, uma colaboração íntima, mas que também contribui para a visibilidade do livro, que têm mais agentes envolvidos e mais apelo visual. Dentro dos textos literários isso não fica de fora: os escritos em conjunto, as dedicatórias, os temas relacionados à condição silenciosa da mulher e ao poder transformador da escrita também partilham dessa mesma característica, sendo uma tendência levantada neste trabalho.

O PROMIC afeta de forma expressiva o cenário londrinense, sendo praticamente o único meio de formular eventos e enunciações culturais na cidade. Atualmente, a categoria em que a produção livreira se encaixa como proponente requer, por exemplo, a organização de três eventos que divulguem o produto ou o evento estipulado. Não é uma tarefa simples: entregar cartas de anuência de funcionários e cartas de reserva de espaços da cidade mais de um ano antes do evento em si tem suas complicações. Apesar disso, essa requisição obriga o autor ou a editora a pensarem o livro como enunciação. Não basta somente lançá-lo: deve haver outro tipo de evento que o divulgue – uma roda de conversa, um sarau, uma visita em escola para uma conversa com o autor. Assim, entre burocracias, o livro se torna vivência, o que pode ser bem potente. Apesar disso, a Secretaria de Cultura trabalha de forma bastante irregular – mudando as regras e nomes de categorias dos editais a cada ano, dificultando levantamentos de dados e o processo de inscrição – e poderia refinar a maneira com a qual apresenta e seleciona os projetos, dando pareceres e convidando especialistas de fora da cidade para isso.

Temas como esse foram questionados por Marta Porto no livro *Imaginação: reinventando a cultura* (2019), no qual ela reconhece e denuncia a necessidade de revisão de alguns programas de políticas públicas. Ela é produtora cultural, autora e coordenadora da UNESCO/RJ. Porto (2019) afirma:

Arte, qualquer que seja ela, é algo feito livre das amarras institucionais e dos interesses privados daqueles que são alheios à obra do artista. Qualquer

mecanismo de apoio, de fomento, deve se ocupar em preservar essa ideia. E hoje tudo é tão cansativo, uma verdadeira corrida de obstáculos que envolve burocracia, negociações, censuras prévias, aprovações, diligências, que o processo se torna desnecessário. Especialmente para os jovens, cuja natureza para empreender tem outra lógica, mais rápida, mais dinâmica, sem intermediações. (PORTO, 2019, p. 80)

Desta forma, é possível reconhecer a importância de estudar a forma com a qual as políticas públicas funcionam, não só para talvez mudá-las, mas compreender o modo com o qual afetam o espaço ao seu redor. Os livros de poesia aqui estudados refletem quais interesses da Secretaria de Cultura? De que forma eles representam os critérios de avaliação utilizados no processo de escolha dos projetos?

Em 2022, defendemos uma dissertação de mestrado intitulada “PROMIC: Os impactos de políticas públicas nos campos de produção literária” (TEIXEIRA, 2022). Este trabalho buscava discutir a autonomia dos produtores culturais em políticas de incentivo à cultura, questionando se havia a presença de dirigismo cultural no processo de viabilização de obras e eventos. Foi uma pesquisa de caráter quantitativo, permeada por gráficos e leituras críticas de editais. Algumas inquietações, desta vez mais subjetivas, afloraram, motivadas por documentos escritos pelo próprio Programa Municipal de Incentivo à Cultura e outros resquícios dessa primeira experiência de pesquisa, que não apresentava tempo suficiente para mergulhar em águas tão abstratas.

Apesar disso, a abstração nasceu de dados até bastante objetivos: no período de 2020 a 2022, foram aplicados pelo projeto de pesquisa referente a esse trabalho de mestrado, de forma bem esparsa, três formulários para entender um pouco mais sobre o impacto dos festivais literários. Um deles era dedicado a autores, o outro a produtores culturais, e, por fim, mais um para o público de festivais. Objetivava-se por meio dos formulários descobrir mais sobre os impactos desses festivais literários, tanto em sentidos econômicos quanto subjetivos. Ambos também apresentavam questões sobre a pandemia e seu efeito sobre a criação artística e de eventos culturais. Cada categoria (escritor, público ou produtor cultural) recebeu uma versão diferente de formulário, para que as questões abordassem especificamente seu modo de trabalho e de estar no mundo. Os participantes puderam escolher contribuir como anônimos ou não. Aqui estão alguns trechos que parecem interessantes para discutir como um tema bastante concreto (editais, produções de livro, eventos literários) pode suscitar também questões subjetivas, como as ideias de poder e afeto. Ao lermos as respostas, foi-se criando um padrão: muitas vezes, a publicação de um livro ou a participação em um festival

resolvia-se facilmente na parte prática, mas se tornava uma experiência marcante⁷ por apresentar algo mais do que isso: acionava uma porção de afetos interessantes, que às vezes representavam uma parcela grande daquela vivência. Era o contato com o outro que se marcava, como também os afetos e os jogos de poder entre sujeitos. A escrita, o festival, o projeto; tudo isso desaguava nesse encontro, sendo ele positivo ou não:

Durante o Festival de Poesia Falada Francisco Igreja, em 2004, eu estava interpretando um poema de minha autoria, como o deus Baco, e havia levado cachos de uvas. Conforme atuava, a plateia pedia as uvas e repetia os meus versos. (VENTURA, 2020, s/p.)

Não foi necessariamente um festival, mas um sarau em uma escola pública. Uma estudante gostava de escrever, mas era muito tímida. Ela teve vergonha de falar comigo, mas os amigos fizeram a intermediação e a apresentei com um livro. Acredito que a felicidade percebida no rosto dela tenha sido um incentivo a também acreditar na sua produção artística. (BARUSSO, 2020, s/p.)

Fui convidado para uma mesa redonda num congresso de literatura infantil em Florianópolis. Havia certa tensão entre um dos integrantes da mesa e parte do público. Quase não consegui falar por conta das farpas trocadas entre eles. Pra piorar, a editora na qual eu tinha 5 títulos impressos não enviou nenhum dos meus livros para o evento. Não vendi nenhum livro naquele congresso. Foi um fiasco. Muito frustrante. (ANÔNIMO, 2020, s/p.)

⁸Na Bienal de 2007, lancei meu livro intitulado *Exu no Paço Imperial*. O lançamento com palestra/debate foi filmado por uma tv educativa. Outro escritor perguntou se eu não tinha um nome menos assustador pra o livro. O público reagiu indignado com o preconceito. Foi desagradável mas promoveu um debate sobre intolerância religiosa, mesmo se tratando de um livro ficcional. (NASCIMENTO, 2020, s/p.)

Pode-se ver, acima, o início deste trabalho. Começavam a despontar, de forma bastante direta, as ideias de afeto e poder. Elas vinham dos objetos utilizados anteriormente, e a sua presença se mostrava recorrente. Tempos depois, já no doutorado, foi possível vislumbrar novamente a presença delas, desta vez num documento oficial. É interessante citarmos, por exemplo, alguns trechos do documento da PORTARIA SMC-GAB Nº 3, divulgada em 07 de abril de 2022, para a chamada das Pré-conferências de Cultura de Londrina. O texto introdutório já contém certa subjetividade em seu título: *X CONFERÊNCIA: COMEMORAR*

⁷ Uma das perguntas do questionário que mais apresentou reflexões neste sentido foi a que deu luz às citações abaixo: descreva um momento que você considera marcante em relação a um festival de literatura. A utilização da palavra “marcante” abarca possibilidades boas e ruins, como pode-se ver nas vivências dos sujeitos. A nosso ver, também há nelas a presença das ideias de afeto e poder.

⁸ Os aspectos éticos do formulário aplicado permitiram que os participantes pudessem escolher ter seu nome preservado ou não. Neste caso, o sujeito preferiu o anonimato.

E ORGANIZAR. Referências a impactos de caráter subjetivo dos projetos viabilizados pelo PROMIC percorrem todo o texto da portaria:

Nosso momento atual tem o país marcado pela intolerância, pelo autoritarismo, pelo negacionismo da ciência, por agressões à educação crítica e desfeita e ataques constantes à diversidade cultural. Temos igualmente o aprofundamento da pobreza, o avanço do desemprego e a degradação ambiental. *Todos esses aspectos afetam e são afetados à cultura.* (LONDRINA, 2022, p.18, grifo nosso.)

Tais termos são muito importantes para a pesquisa proposta. Perceba que o aprofundamento da pobreza, o avanço do desemprego e a degradação ambiental citados são agentes que transformam o indivíduo profundamente, de forma bastante concreta – e de que forma o documento procura propor alívio ao sujeito portador de tais dores? O documento, como o leitor verá a seguir, circunscreve a cultura nesse meio, colocando-a como uma espécie de solução. Ou, ainda, reafirma que a cultura está sempre conectada a diversos fatores que a transformam.

A cultura é elemento de fortalecimento e desenvolvimento social e comunitário. É geradora de renda e fortalece as comunidades. É geradora do ambiente democrático, onde a diversidade é respeitada. Resgata, de forma vívida, a história dos povos afro-originados e indígenas, que são e fazem o país, mas são relegados historicamente pelo poder excludente. A cultura é diversa quando reconhece os direitos e expressão LGBTQIA+ e repudia a violência de gênero e racial, em todas as suas formas. (LONDRINA, 2022, p. 17)

Este último trecho reconhece também na cultura uma fortificação dos sujeitos e das comunidades por meio do reconhecimento do preconceito que sofrem. Sendo a cultura um “elemento de fortalecimento e desenvolvimento social e comunitário”, pode-se dizer que há um aspecto de discussão do poder (como também da coletividade) em torno dela. Essa relação com o poder faz com que, como o trecho propõe, o ambiente seja democrático, e que sejam pensadas várias estratégias pensando nos menos empoderados. As áreas ali contempladas só conseguem realizar o que é proposto pelos editais ao se relacionar profundamente com as populações mais desamparadas e atacadas, aquelas sem poder, permeadas pelo afeto em suas diversas faces. Espera-se que haja colaboração entre os sujeitos ali inseridos. Em outro momento, o mesmo documento, ao citar objetivos, parece sugerir a importância do diálogo e cooperação entre artistas:

(...) com o poder público reconhecendo *que a cultura é criação da vida social*, onde são protagonistas os *artistas, produtores culturais, agentes culturais, coletivos e comunidades*. (...) A gestão cultural no âmbito das

idades torna possível fomentar projetos e ao mesmo tempo articulá-los em ações culturais em *rede*, num tecido cooperativo formado pelos projetos e pelo gestor público, *onde as identidades se somam em ações pactuadas*. As capacidades, conhecimentos e dificuldades são compartilhadas e se movimentam com objetivos *comuns*, *em programas e ações conjuntas*. (...) (LONDRINA, 2022, p. 23, grifo nosso.)

Assim, vemos que a própria Secretaria de Cultura, que escreve editais e gerencia o Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC), vê também na arte (e, por conseguinte, na literatura) esse aspecto transformador, especialmente na experimentação do sujeito para com o mundo, consigo mesmo e com o outro. A imagem utilizada é a da rede: “um tecido cooperativo” que se retroalimenta a partir do pacto que o trabalho artístico requer. Neste caso, a literatura aparece como também um modo de socializar, de se fazer visível, de se relacionar com o outro.

Alguns autores são fundamentais nesta questão: primeiro, há um livro já citado anteriormente, o *Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2020), escrito por Vladimir Safatle, professor e filósofo nascido no Chile e radicado no Brasil. A obra inclui também o pensar sobre o corpo como palco principal desses afetos. A ideia de trazer o corpo para a discussão teórica não é exatamente nova no campo da filosofia: o autor faz questão de lembrar, por exemplo, que tal articulação já foi proposta por Thomas Hobbes, que delineia os afetos já em *O Leviatã*, publicado em 1651. A simbiose entre política e corpo também já foi tratada por Rousseau, Spinoza, Foucault, Derrida e Deleuze, entre inúmeros outros autores. Este corpo pode ser vários: o de um líder, os de um movimento, os de uma classe, aquele que toma o ônibus pela manhã; pode ser uma unidade imaginária ou não. Afastemos, então, a ideia muito difundida de que os afetos são sempre contrários à razão: tratar deles não impõe uma irracionalidade, mas uma pluralidade, o reconhecimento de que é impossível esterilizar qualquer campo humano dos seus corpos, que produz afecções, mas também é produto delas (SAFATLE, 2020, p. 20). A construção de uma reflexão em torno desse tema não é exclusivamente dedicada às experiências individuais: justamente, o objetivo é abarcar a vida social e seus afetos.

Para Safatle (2020), dois afetos são fundamentais para a compreensão integral do desamparo: a esperança e o medo. Para o autor, o sujeito que tem esperança não age porque sempre espera que uma figura de autoridade virá salvá-lo. Além disso, o sujeito cheio de medo é igualmente estático, já que espera que ninguém nunca virá ampará-lo diante das situações disfóricas da vida. Estar desamparado é não pressupor uma ajuda, nem a falta dela,

nem a presença. Isso quer dizer que, se o sujeito “lida bem”, ou seja, continua se relacionando com as pessoas e com o mundo mesmo com a falta de ajuda que é o desamparo, quer dizer que ele atravessou o desabamento. Tais reflexões se resumem com uma máxima de Lacan citada pelo autor (2020): “viver sem esperança também é viver sem medo”. Para ele, apenas esse sujeito (sem medo nem esperança) é capaz de viver politicamente. É um sujeito que salta no vazio, como ele ilustra com a foto Yves Klein, tirada e manipulada em 1960. Essa imagem nos relembra também da importância do corpo: é preciso ter um para experimentar, fazer e se identificar com a arte. É a partir dele que temos a vivência. Safatle é fundamental para este trabalho, já que delineia a importância dos afetos quando se fala de produção de arte e de saberes. Harwicz (2024), autora supracitada, conta uma anedota que sublinha a importância do afeto diante de outros conceitos relacionados à literatura:

Victor Hugo conta que um poeta suíço chegou a Paris na época do romantismo e se suicidou porque tinha apenas talento. Escrever exige coragem, inclusive coragem pra matar o talento. (HARWICZ, 2024, p. 64)

De forma bastante direta, a história demonstra que arte não se faz somente com aquilo que é concreto, mas com elementos da enunciação, mais subjetivos, da vida, que devem ser discutidos. Outro livro que trata dessa questão é *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2023), escrito por Judith Butler, pensadora americana aclamada por suas teorias em torno do gênero. Para a autora, é interessante discutir como cada corpo se torna simbólico assim que colocado no espaço social. Embora esteja falando de reivindicações num campo diferente do literário, é possível compartilhar com Butler, neste trabalho, um pensamento a favor do direito de aparecer, como ela mesma coloca:

Porque quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (BUTLER, 2023, p. 33)

A literatura, então, se torna também um modo de pensar e agir. O PROMIC, como financiador de espaços de cultura que abarcam diversas expressões artísticas (as Vilas Culturais Grafatório, Alma Brasil, Triolé e Canto do MARL são um exemplo), é fundamental para que o cidadão explore o direito de aparecer num espaço público. Todo projeto de publicação livro também deve promover eventos. Tais movimentações não aparecem, contudo, sem falhas, como revela Celso Favaretto, professor e pesquisador brasileiro, na obra *A arte contemporânea ainda* (2023). Ele demonstra que na arte contemporânea há um

entrelugar (bastante esgarçado por outras expressões artísticas) que se estabelece entre vida e criação:

Livre do imperativo moderno particularmente vanguardista de propor a ruptura e buscar o novo, a arte dita contemporânea vaga no indeterminado, tendo que definir cada caso, enquanto se inventa, as regras e categorias que a singularizam e que propiciam a fruição e o julgamento. Desidealizada, essa arte exercita-se na tensão com os limites da modernidade, rementendo-se a um “sujeito operativo” e não mais um “sujeito focal”, como o herdado da Renascença. Não prometendo nenhuma experiência de completude, dificulta a articulação de uma crítica da cultura, portanto, a aposta na transformação da vida. Porque não propõe ideias suficientemente fortes para fundamentar práticas, vive de incertezas e surpresas, entre a inquietação e a indiferença, ansiando talvez por um preenchimento que dê conta da irrisão dos projetos modernos. Por um lado, essa arte vaga entre desejos de restauração de projetos e operações que outrora tiveram sentido, resgatando, como se diz, a possibilidade de articulação entre criação e crítica. Ou, então, por outro lado, dedica-se a recodificar, reiterar e eventuar. (...) São esses lampejos que afirmam as potências do puro viver. Pois é disto que se trata hoje na arte: reinventar a arte do viver. (FAVARETTO, 2023, p. 61-62)

Este trecho é importante porque, além de reiterar o que se chama de “arte do viver”, também reconhece um esgarçamento das práticas artísticas nos dias de hoje. De fato, como também comenta Marta Porto (2019), a prática artística tem sofrido com diferentes interesses, privados ou públicos, e é difícil traçar linhas em torno dos impactos dela. Isto tudo é mediado pelo poder, como ela demonstra e como fica claro quando Favaretto (2023) cita “as regras e as categorias que a singularizam”. Ele se torna fundamental e é inseparável da vida. Em *O arco e a lira*, Octavio Paz (1984, p. 09) também se questiona sobre esse tema:

Escrever, talvez, não tenha outra justificativa senão tratar de responder a essa pergunta que um dia nos fizemos e que, por não ter recebido resposta, não cessa de nos aguilhoar. Desde que comecei a escrever poemas perguntei-me se realmente valia a pena fazê-lo; não seria melhor transformar a vida em poesia do que fazer poesia com a vida? E a poesia não pode ter como objeto próprio, mais que a criação de poemas, a de momentos poéticos? Será possível uma comunhão universal na poesia?

Nos livros aqui abordados vemos que há uma porção significativa de poemas metalinguísticos, demonstrando o efeito que a poesia tem sobre a própria vida. *Cianureto*, por exemplo, é uma obra que traz a escrita como modo de lidar de um corpo disfórico, frágil, e com um mundo que contribui e alimenta essa posição. Essa ideia se relaciona com uma conclusão tirada pelo próprio Paz (1984, p. 31): “a poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador”, o que a coloca muito próxima da vida. Assim, este trabalho procura investigar de qual maneira as obras e enunciações selecionadas se estabelecem em torno das ideias de afeto e poder, avaliando, então, quais os efeitos de políticas públicas de incentivo à cultura nesse quesito. A palavra *vivência* foi eleita por representar os modos de ação e

experimentação da literatura. Muito próxima à ideia de experiência, algo já discutido por Walter Benjamin, teórico alemão, que discute esses termos:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra 'experiência'. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa (BENJAMIN, 2009, p. 21).

O termo “vivência” será apropriado por nós tomando distância do que Benjamin propõe como experiência, porém compartilhando com o conceito dele a mesma base: a de que a vivência é uma espécie de saber estruturante do sujeito, feito com base na linguagem. No caso do teórico, a experiência relaciona-se com a transmissão de um saber de um sujeito a outro, muitas vezes feito a partir da oralidade. Em nosso caso, reconhece-se que escrever, performar textos e publicá-los são ações que entram na seara da vida, e que produzir literatura atualmente implica lidar com as ideias de afetos e poder, temas que entram no texto literário. O foco que damos é à literatura em contato com a vida.

Assim, *a literatura como vivência* é uma proposta de tese que vai além dos muros da universidade, inclusive como forma metalinguística, ou seja, no reconhecimento de que a literatura, assim como diversos saberes, pode impactar de forma mais abrangente por meio da ação. Os autores teóricos e literários aqui lidos e discutidos tornam-se referência para ações e práticas desenvolvidas pela autora deste trabalho, na criação de uma editora independente, a Outra, focada em autores locais, em diversas oficinas de escrita literária, na organização de saraus mensais, e na gestão de um clube de escrita literária que contém mais de 35 autores que escrevem semanalmente de forma coletiva. Todas as ações são permeadas pelas ideias de afeto e poder: trata-se de realizar encontros sensíveis entre os sujeitos, dividir com eles visibilidade, espaço, autoridade, e partilhar a literatura como vivência. Isso foi desenvolvido no sexto capítulo de forma mais direta.

O primeiro capítulo estabelece a fundamentação conceitual da tese ao apresentar a literatura como vivência relacional, mobilizando autores como Di Leone (2014) e Bourriaud (2009) para articular as noções de afeto e poder num contexto social. Buscou-se demonstrar também nesta parte que os próprios documentos oficiais do PROMIC definem a arte almejada (aquela que ele pretende viabilizar) no âmbito da coletividade.

O segundo toma como objeto principal o livro *Molhados & Escorregadios* (2023a) para discutir o efeito da referenciação a outras escritoras e tomada de espaços de poder dentro e fora do texto como movimento contra a opressão de gênero. Nesse capítulo, contamos com

auxílio de pesquisadoras como Zolin (2003) em *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* e Heloisa Buarque de Hollanda (2021) em *29 poetas hoje*. Um exemplo do que verificamos é o poema “tudo o que eu nunca te disse, dentro dessas margens” (2023, p.22), em que a voz lírica dedica o poema a Ana Cristina Cesar, apontando em um subtítulo: “de quem roubei e embaralhei os versos”. Vemos aqui que há nesse texto a intenção de *fazer junto*, de nomear uma referência para o eu-lírico, localizando a autora numa posição específica do campo de produção literária. E isso não se estabelece somente nos poemas, mas também nos eventos pós-publicação e produção: nos dois lançamentos do livro, houve um sarau e um bate-papo, propostas de cunho coletivo.

Há também o terceiro capítulo, que tem como foco o livro *Tremulus*, de Neuza Pinheiro (2023), explora as ideias de “complementaridade e antagonismo”, pensamento de Bourdieu (1996) que explora as noções aqui selecionadas. Nesse caso, a obra de Pinheiro é estruturada através da coletividade: não só nos poemas com dedicatória, mas também no posfácio e nas fotos dos familiares e de outros artistas que compõem o livro, o que julgamos ser também uma estratégia de poder; um modo de angariar capital simbólico a partir da inserção de autores consagrados na obra, sendo um deles Paulo Leminski. Acreditamos que a mesma ideia ocorre com o poema em Moraes (2023), citado anteriormente.

O quarto utiliza a obra *Cianureto* (2021) para expor a ideia de sobrevivência de um corpo a partir da escrita, como também a colaboração entre artistas e autonomia nos processos criativos, já que se trata de um livro construído em colaboração gráfica com Maikon Nery, designer.

O quinto capítulo explora o último livro de Samantha Abreu, *Os movimentos da cabeça* (2024), usando-o como exemplo de construção poética metalinguística e organização de eventos que privilegiam a recepção dos leitores. Os resultados demonstram que a poesia produzida via PROMIC se caracteriza pela forte presença da coletividade (aqui entendida não só como um modo de afeto, referenciação e citação, mas também estratégia de poder), e pela discussão em torno dos afetos. A análise literária revela que as obras escolhidas, apesar de apresentarem temáticas distintas, convergem ao explorar, no gênero poesia, a relação entre o eu e o outro, perpassando as ideias de gênero, poder, afeto e coletividade. Cada obra responde de um modo diferente às exigências, obrigações e contrapartidas do PROMIC. Tais diferenças impactam a sua maneira de estruturar os livros e, posteriormente, de organizar eventos para divulgá-los, algo obrigatório aos projetos viabilizados. A escrita aparece nos próprios textos literários (em metalinguagem) como mitigação do sofrimento, renascimento, possibilidade, comunicação, expressão do desejo – sempre em uma vivência relacionada com um outro.

No sexto capítulo, apresentamos propostas relacionadas à literatura como ação, como foi citado anteriormente. Escrito em primeira pessoa, ele vai para além do PROMIC para discutir as necessidades da população local.

Demonstrou-se, então, a partir de entrevistas⁹, poemas e documentos selecionados, que uma vivência específica da literatura se sobressai em todas as obras: a escrita como instrumento de afeto (para consigo mesmo, para com outros autores e para com o próprio campo literário) e de poder (como modo de se colocar no mundo e ocupar espaços simbólicos e concretos). Assim, o trabalho propõe uma visão ampliada e sensível do impacto da poesia no campo de produção literária, ressaltando a importância das políticas públicas que viabilizam, visibilizam e distribuem a produção local.

Ao articular a poesia em torno de outras práticas de vida, a tese verifica como afeto e poder se manifestam tanto nos livros quanto nos gestos de seus autores, propondo um entendimento de uma literatura que se situa como prática coletiva, em que o direito de aparecer, defendido por Butler (2023), se torna direito de publicar, possível via PROMIC. São tentativas formuladas por diversos sujeitos – que também fazem parte do direito de tentar. É nesse entrelugar, entre texto e vida, que este trabalho se posiciona, buscando iluminar como as políticas públicas moldam os campos de produção literária e suas possibilidades de criação, circulação e reflexão. A tese afirma, então, ao lado das incertezas do presente, a existência de alguma potência de viver, escrever – e tentar, sem esperanças nem medo, acender fagulhas que talvez se espalhem.

⁹ Essa pesquisa foi desenvolvida seguindo as Diretrizes para Ética em Pesquisa e Integridade Científica colocadas pelo Centro de Gestão e Estudos Estratégicos junto ao FCHSSALLA (2024).

CAPÍTULO 1 – CORPOS EM COLETIVO: A LITERATURA COMO VIVÊNCIA DE SI E DO OUTRO

Tenho vontade de conseguir agora tocar alguém
(CUNHA, 2021, p. 20)

1.1 A escrita relacional: o outro no campo literário

“A linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro”. Essa frase de Silviano Santiago abre o livro *Poéticas e Escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014), escrito pela pesquisadora argentina Luciana Di Leone. Tomando como pressuposto o básico de teorias psicológicas, sabe-se que qualquer sujeito depende de um outro para poder se entender como indivíduo. Na literatura, também se tem, ao menos, uma dupla: em *Escolhas afetivas*, a autora afirma que há, sim, uma transitividade na palavra poética, algo que parte do escritor para com o leitor. Mas, além disso, na contemporaneidade verificamos que há também outros elementos nesse encontro, especialmente nos processos de interpretação e *incorporação* da palavra escrita (2014, p. 18): A autora afirma:

[...] Essas produções não podem ser observadas sem pensar no mesmo tempo no interesse que, nessas mesmas últimas décadas, o pensamento filosófico, sociológico e a crítica da arte têm demonstrado pela questão do relacional, pelos modos de viver junto, pelos coletivos artísticos, com os seus desdobramentos na reflexão sobre a grupalidade, a comunidade, as aproximações e distâncias entre o eu e o outro, e os seus efeitos e afetos. A partir daí, uma análise da poesia contemporânea solicita uma reflexão sobre afetos para entender, em todos os seus níveis, a dinâmica da sua produção. (LEONE, 2014, p. 20)

Ao relembrar que uma das definições mais simples de afeto é algo realizado entre dois – ou mais – sujeitos, Leone (2014) reforça que os tempos atuais têm sublinhado a coletividade, a partilha, o viver junto, o que justifica o uso dos afetos em estudos de diferentes áreas. Tais configurações estão muito presentes em relação a políticas públicas de incentivo à cultura: ali, é preciso criar algo que *de fato* sirva para um outro: a proposta precisa ser selecionada ao demonstrar como chegar e afetar um público, no caso do PROMIC, a população de Londrina, os possíveis leitores e consumidores da obra. Todos os livros aqui trabalhados carregam uma colaboração com as artes visuais, por exemplo, sendo ilustrados ou cheios de fotografias. Esse tipo de proposição também é trabalhada por

Florencia Garramuño, autora da obra *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014). A pesquisadora propõe que a intersecção da obra com outros tipos de arte, por exemplo, “propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, p. 2014, p. 17). Assim, a coletividade se coloca não somente entre sujeitos, mas também no contato com obras, instalações, intervenções, num campo bastante amplo de expressões. Já Leone (2014) pensa na conexão com o leitor, cita diversos autores que privilegiam, na obra escrita, esse receptor:

(...) o leitor não pode se subtrair, ignorar a própria presença frente ao texto; deve, pelo contrário, tomar posse, possuir o poema, *incorporá-lo* (...) Abre-se ao outro assumindo o risco da própria dissolução. (LEONE, 2014, p. 18)

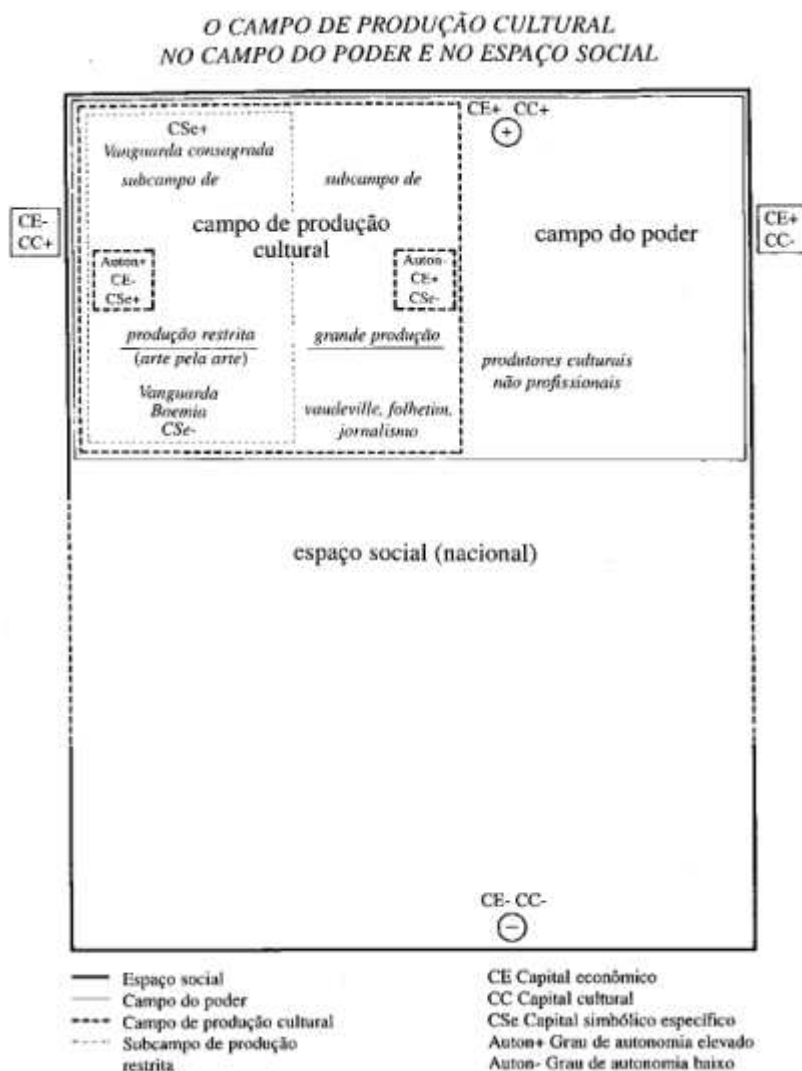
Neste trecho, podemos ver que o leitor se torna quase tão importante quanto o autor no contato de sua obra. Ele faz parte da interpretação do que foi escrito, do valor que se dá àquela obra. É interessante notar que ele se dilui ao texto, incorporando-o, deixando-o invisível na vida (ou se tornando invisível ao texto).

Ao abordarmos o coletivo por trás da produção artística, deve-se citar o sociólogo Pierre Bourdieu (1996). Na obra *As regras da arte*, da qual retiraremos a ideia de poder, por exemplo, o autor explicita a importância do outro de forma bastante direta:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é *conhecida ou reconhecida*, ou seja, *socialmente* instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996, p. 256, grifo nosso)

Nesse sentido, a arte só produz valor ao se tornar visível, o que implica sempre a presença de um outro. Ao ocupar um espaço social, a obra toma uma posição no campo literário. É nesse contexto que o conceito de *habitus* se torna central. É um conjunto de disposições pessoais interiorizadas em processos de socialização e reflexão. Embora se manifeste no plano individual, é construído socialmente, muitas vezes por coletivos que partilham dos mesmos valores, rotinas e estratégias. Sapiro (2023) aponta que há uma oposição que estrutura o campo literário, a autonomia e a heteronomia: forças internas e externas que afetam a obra e a trajetória do autor. Essa dinâmica se articula ao que chamamos capital. Não é entendida somente como uma quantidade calculável, mas sim *um*

valor, atravessado profundamente pelo social. Há vários tipos de capital a serem considerados quando pensamos em um objeto artístico e em seu autor, e eles se relacionam diretamente com a ideia de *habitus* e de autonomia. Eles estão presentes na ilustração abaixo, no livro *As Regras da Arte* (1996):



(BOURDIEU, 1996, p. 144)

Perceba como os capitais influenciam a vivência que cada sujeito terá no campo. Quanto mais acesso a determinado capital, em geral, mais poder. Vamos expor o conceito de cada um para que fique mais fácil de analisar algumas trajetórias a partir desses capitais.

Primeiramente, o **capital econômico** é o acesso direto do sujeito a propriedades, renda, dinheiro. Talvez seja o mais fácil de traduzir para os dias de hoje e também para a cena que importa para este trabalho: hoje em dia, um autor com dinheiro se publica

facilmente. Às vezes esse autor nem precisa ser agenciado por uma editora para ser publicado, uma plataforma de autopublicação pode facilmente resolver as questões jurídicas e materiais que envolvem a produção de um livro. Assim, ele fica praticamente independente de qualquer mediador entre ele, a obra e a venda dela para o leitor. Basta ter dinheiro.

Em segundo lugar, há o **capital social**, bastante importante quando pensamos no livro *Poesia e escolhas afetivas*, Di Leone (2014): de qual maneira o círculo social, os contatos, importam na hora de viabilizar um livro? O convívio com outros artistas pode afetá-lo? Desta ideia, Di Leone cunha o que chama de “Efeito Bola de Neve” na edição de poesia contemporânea no Brasil, ou seja, autores que “se puxam” para antologias, formando grupos. Um autor que indica outro, que indica outro, que indica outro, e assim se montam coletivos e publicações conjuntas.¹⁰ Um dos exemplos mais didáticos a esse respeito é o livro de Luiz Schwarcz, *O primeiro leitor: ensaio de memória* (2025), em que o editor da Companhia das Letras compartilha detalhes da sua trajetória profissional e do encontro com diversos escritores consagrados, sem deixar de lembrar que muitas conexões ali foram responsáveis, em parte, pelo sucesso de sua editora.

Outro capital importante é o **cultural**, conectado a modos de vida, posições, comportamento. Pode se apresentar de formas diferentes, ser 1. incorporado, ou seja, conhecimentos e competências apreendidos pelo sujeito; 2. institucionalizado, como certificados e títulos promovidos por alguma organização, e, diferentemente, pode ser 3. objetivado: a posse de bens materiais e obras de arte que apresentam valor cultural.

Por fim, há o **capital simbólico**, que se refere ao reconhecimento do sujeito em seu campo, uma forma de legitimidade artística que lhe confere poder e consagração. Em estágios iniciais deste trabalho, com outros objetivos e outra proposta de tese, entrevistamos o autor Rafael Gallo. O escritor foi escolhido porque era, como sujeito, uma representação interessantíssima de alto capital simbólico: foi vencedor dos Prêmios José Saramago, SESC e São Paulo de Literatura. Já não é tão interessante utilizar a entrevista de forma aprofundada aqui pelas mudanças desse trabalho, mas algo muito importante foi dito pelo escritor ao ser perguntado sobre os impactos dos prêmios em sua carreira:

Bom, eles são diferentes, entre si. Mas, de uma certa forma...Cara, não é nem que eles impactaram a minha carreira. Eles *constituíram* a minha carreira, assim. Mais que minha carreira, eles constituíram essa trajetória

¹⁰ Um exemplo possível que se relaciona com este modelo é o Palavra Voando, movimento promovido pelo Festival Literário Londrix – financiado pelo PROMIC – em que um autor grava um vídeo lendo um poema de algum colega de Londrina. Assim, vai se formando uma corrente de leitura circunscrita ao campo londrinense de produção literária.

que mudou a minha vida, assim. Que hoje é meu estar no mundo. *Mudou quem eu sou*. (Gallo, 2023, p. 5-6, grifo nosso)

O trecho acima expõe como agentes externos ao autor e ao livro podem impactar sua vivência. Gallo (2023) declara a mudança não só em relação a sua carreira, mas subjetivamente, no entendimento que tem de si mesmo. O que chamamos de capital simbólico, vindo de instâncias de consagração variadas, impactam na forma de *ser* do autor, sublinhando a proposta desta tese, de entender criação e vida de forma mais aproximada. Após entender e ver como agem na prática esses conceitos, é possível enxergar de forma mais profunda a “legenda” que Bourdieu coloca ao ilustrar o campo de produção cultural. Por exemplo, é interessante notar que há uma separação entre o campo do poder e o campo da produção cultural. O campo do poder, onde há sujeitos não profissionais, perde em capital cultural, ou seja, diminuem as probabilidades dos participantes terem certificados e diplomas que lhe tragam ainda mais poder ou, por exemplo, o contato com valores incorporados.

O campo de produção cultural, por sua vez, também se divide em dois. De um lado, a grande produção, muito vinculada ao folhetim e ao jornalismo, consumida pela maioria das pessoas. Neste caso, há muito capital econômico, pouca autonomia e pouco capital simbólico. O escritor de folhetim consegue viver de sua literatura, mas com menos liberdade para explorar outros temas e sem, de certa forma, se consagrar, já que escreve para o grande público.

E há também o campo restrito, ou seja, o lugar das vanguardas. Menos visíveis, recebem menos capital econômico, mas podem vir a ganhar capital simbólico por meio de instâncias de consagração sem que isso interfira na sua grande autonomia: um espaço livre para poder explorar a própria escrita e reger um conjunto de regras próprio.

O conceito de autonomia é fundamental para este trabalho, já que será aplicado nos objetos aqui discutidos e estudados. Sua descrição é bastante simples: tem autonomia aquele que pode operar a partir das suas próprias regras e valores, sem ser afetado por grandes pressões externas, que podem ser de mercado, políticas ou sociais, por exemplo. De fato, essa autonomia nunca será completa, mas é importante perceber sua presença nas discussões atuais. Durante a escrita da dissertação de mestrado, a autonomia em relação às políticas públicas (particularmente ao PROMIC) foi bastante discutida: um livro viabilizado por edital pode ser escrito com liberdade? Mais livre do que uma obra produzida a partir de ideais de mercado das grandes editoras, aquilo que é viabilizado pela política pública também passa por pressões várias, já que devem se adaptar aos critérios pensados pelos

próprios programas e seus objetivos, como também provar que o objetivo foi concluído ao final do projeto. Um trecho de entrevista com Layse Barnabé de Moraes, uma das autoras aqui analisadas, deixa essa ambivalência da autonomia bem clara:

Já falei que eu não sei se eu teria publicado já se não fosse PROMIC, porque ele te obriga, né? Ele coloca uma faca na sua cabeça, no seu pescoço: você precisa cumprir, porque afinal tem dinheiro na sua conta e você precisa mandar os relatórios, você precisa organizar um processo. O que pode ser muito ruim, mas para mim, é bom, porque eu sou boa em cumprir prazo. Eu sou comprometida com as coisas quando vem do outro, mas se eu me comprometo comigo mesma, “eu vou publicar um livro, vou escrever um livro”, não vou fazer. Então, me ajudou a organizar coisas que já estavam escritas, ajudou a organizar esse processo de publicação. (MORAES, 2025, p. 07-08)

Por um lado, a burocracia do edital força o sujeito a lidar com o próprio trabalho para, com certa autonomia, viabilizá-lo. Novamente, é muito difícil para o autor comprometer-se com o trabalho completamente sozinho, até porque um livro físico depende de uma cadeia de pessoas para nascer e de vários capitais que esse autor pode vir a ter ou não. É importante lembrar que um edital também é um campo de forças e de lutas, prevalece aquele que consegue encaixar-se melhor nas demandas do Programa, mais brandas e menos específicas que as demandas do próprio mercado, focado em lucro. Ganham aqueles que se apresentam mais de acordo com os objetivos ali estabelecidos. É preciso, no entanto, lembrar que autonomia e poder são diferentes. Por exemplo, um autor muito lido, de acordo com o mapa de Bourdieu, pode ter bastante poder, capital econômico e social, mas não dispõe de autonomia suficiente para fazer da sua escrita o que quiser. Por exemplo, um autor amplamente lido e com alto capital econômico e social pode encontrar-se limitado por contratos, expectativas do público e demandas comerciais que impactam sua produção. Ainda que disponha de grande visibilidade, sua autonomia pode ser reduzida, uma vez que desvios temáticos ou formais tendem a ser desestimulados pelo mesmo campo que o consagrou.

O que também é importante pensar é a autonomia no momento de visibilização do trabalho, ou seja, na publicação. O livro *físico* foi selecionado como objeto principal deste trabalho porque é ele, entre outras possibilidades, que mobiliza mais sujeitos, afetos e coletividade no campo. Além de depender, geralmente, de uma cadeia de pessoas e instâncias para passar a existir, é a partir dele que se formam a maioria dos lançamentos públicos, bate-papos e eventos que constituem não só um eu, mas um outro, como explicitou Moraes (2025) na entrevista supracitada. É a partir deles que se fazem a maioria dos

encontros literários. Existem maneiras artesanais de impressão interessantes nesse sentido: se o autor, por exemplo, consegue fabricar os seus livros sozinho – neste caso estamos pensando em poetas de rua ou zine makers –, essa é uma maneira bastante independente de circular no campo de produção literária. Mas não é solitária: há também o momento de compartilhar este livro, que quase sempre conta com o encontro presencial entre o artista e o público, nem que seja uma abordagem em mesa de bar, uma troca de ideias rápida. Neste sentido, Di Leone (2014) explicita a publicação artesanal como um modo de interpretação de uma poesia de convívio, afetiva, deixando claro que o espaço e o material utilizado pode informar muito da prática poética realizada por uma editora, um grupo ou um sujeito. Ao pensar na escrita relacional, a autora pretende demonstrar como o coletivo influencia a questão da autonomia, ou seja, a possibilidade de autogoverno por parte de um escritor.

Com esses parâmetros, é possível analisar a trajetória de muitos autores, tentando entender de qual maneira o coletivo está implicado na soma desses capitais. A questão é que, em geral, o sujeito tem que ser *reconhecido*, ou seja, o outro tem de fazer parte da construção de poder também; é algo que Bourdieu (1996) deixa claro ao dizer que os agentes externos participam da *produção de valor do objeto*. Tal ideia já pressupõe sempre uma espécie de encontro, justaposição, um espaço que contém dois ou mais sujeitos.

As regras da arte (1996) é uma obra fundamental para este trabalho, já que nos auxilia a pensar algumas coisas: primeiramente, esclarece que o edital é um campo de lutas, em que há sujeitos mais fracos e mais fortes de formas bastante diversas. O autor publicado pelo PROMIC, por ter passado por esse processo, carrega consigo maior valor simbólico. O Programa também é interessante no sentido econômico, já que os autores ganham verba para produzirem suas obras e, às vezes, podem até ser remunerados com o valor do projeto. Além disso, há também grande visibilidade, já que o livro deve ser distribuído para a própria Secretaria de Cultura, para bibliotecas públicas e escolas. Mas de que forma isso afeta o autor? Como ficam aqueles que não conseguem fazer uso dessa política?

Uma figura interessante que foi entrevistada para este trabalho é Frederico Slonski (2023), um poeta de rua londrinense, que comenta sobre a compreensão da literatura a partir do espaço social. Ele foi selecionado para fazer parte do *corpus* do trabalho por tentar fazer parte de editais, sem sucesso, como também por ter organizado o grupo de Facebook “Eu, lírico”, atualmente desativado, que contava com mil participantes de Londrina e região que escreviam, comentavam e revisavam textos em conjunto, de maneira informal, intensa e bastante frequente. Após participar de editais por anos sem ter sido contemplado, o autor aprendeu a produzir zines para vender em bares, e, além disso, procurou criar um espaço

onde outros autores poderiam se sentir confortáveis compartilhando seus textos, o que foi o “Eu, lírico”. A presença de Slonski é importante para entendermos a importância e as limitações dos editais, e o que se pode fazer sem eles, como também sua relação com a produção de arte feita coletivamente. No trecho a seguir, o autor responde a uma questão relacionada a sua participação em editais e concursos literários:

Acho que eu até ganhei uma menção honrosa de um, eu participei de editais bem abrangentes, de contos, crônicas, poesia...enfim, de vários gêneros e às vezes escrevia para eles, às vezes pegava coisa pronta, mas foi um processo ao longo de muitos anos. *O que eu sempre senti falta, na verdade, foi de um feedback.* Acho que ao longo desses anos todos, se eu tivesse tido um *feedback* de pelo menos 25% dos editais que eu participei, teria sido muito interessante. Pro bem e para o mal, teria sido muito interessante, é uma coisa que eu já conversei com muita galera que escreve, que disse a mesma coisa, que sentia falta de um *feedback*. Se dão algum, é somente para quem é selecionado. Porque acaba tendo uma conversa, um contato, às vezes até um evento físico, e acho que nesse sentido, *acho que o pertencimento marginal também encontrou voz aí, nessa falta de um retorno.* (SLONSKI, 2023, p. 7-8, grifo nosso)

Sabe-se que a tarefa dos editais não perpassa por orientação e devolutiva detalhada, o que seria bastante complexo de realizar por inúmeras razões. Mas, de fato, esse é um ponto importante para o desenvolvimento e reconhecimento de um autor: o olhar do outro. Um teórico importante para discutir essa ideia é Nicolas Bourriaud, autor de *Estética relacional*, (2009) que afirma: “Quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o olhe-me e o olhe isso (BOURRIAUD, 2009, p. 33)”. É isso que Slonski reconhece como demanda: não somente prover o financiamento, o reconhecimento e a distribuição do livro, mas de aprofundar uma relação de troca.

A partir da compreensão de uma lacuna no meio literário e social, Slonski criou, então, com um outro amigo poeta, um grupo de Facebook que pretendia atender a crítica anterior, ou seja, ofertar *feedback* para autores iniciantes, além de um espaço para escrever livremente.

Acho que nos meios consolidados do status, do lugar literário que a gente pensa socialmente, eu sempre também me senti deslocado, acho que o amparo nunca foi uma coisa que eu senti diretamente. Acho que o amparo que eu tive foi dos meios que eu criei com outras pessoas que tinham a ideia parecida com a minha do que se entende por arte, por literatura, do que é produzido, do que *é viver isso*. Acho que esse foi o nosso espaço de sentir um sentimento de coletivo, do “Eu, Lírico”, acho que a gente criava *a nossa própria validação*. A gente se valorizava e a gente ter isso conta muito para eu continuar escrevendo ao longo desses anos todos. (SLONSKI, 2023, p. 10, grifo nosso)

A posição de um poeta de rua no campo de produção literária é interessante. Pode-se afirmar que Slonski, que produzia em casa seus próprios zines e os divulgava na rua, entre bares e calçadas, tinha um capital alto de autonomia. Podia escrever como quisesse e experimentar de forma profunda diversas formas alternativas de expressão. Mas é preciso ter o outro, alguma validação: o modo de Slonski continuar a agir de forma literária dependia, de certa forma, do olhar do outro, de alguma estruturação. Foi criada, então, uma validação particular daquele grupo, uma espécie de *habitus*, que confirma as teorias de Bourdieu (1996): a produção de valor de um livro é coletiva. A partir disso, nasce no autor o desejo de produzir, mesmo que seja sem fins lucrativos:

Eu conheci essa galera do zine e o zine virou meu ofício de fato. Depois de muitos anos tentando participar de edital, não dando em nada, até editais públicos de poesia, assim, de cidade, de aniversário de cidade, editais de cultura, de revistas, editoras... mas nunca consegui chegar em nenhuma classificação significativa. Pensei: “sei lá, eu tenho o zine, galera me mostrou como fazer, e é só chegar na galera e vender.” (...) *Pensando hoje, dessa forma não era como se fosse um emprego, mas um ofício. No sentido de produzir. Eu não estava produzindo para o capital, mas estava fazendo um tipo de produção, uma produção criativa.* (SLONSKI, 2023, p. 5, grifo nosso)

Perceba que o processo de Slonski em torno da escrita não é buscar o consumo de seu produto, mas o encontro com o outro, criar, experimentar. O fato de que sua produção material só dependa dele o faz buscar também uma outra validação externa. Um autor publicado por edital ou por editoras consagradas, por exemplo, já passou por uma espécie de seleção, por um processo de reconhecimento e por uma cadeia de pessoas. Slonski, ao contrário, é livre e sozinho no processo: pode escolher fazê-lo ou não, mas a publicação não basta somente; é preciso ter uma plateia, uma troca, como deixou claro no trecho a seguir:

A gente foi sempre nossa própria mídia, de ter esse contato direto. Acho que é interessante a gente pensar na presença do artista, porque querendo ou não a gente ir pras outras mídias, pro Instagram, nem que fosse para a TV, as entrevistas, os jornais literários, eles, por serem mídias, eles têm um afastamento do leitor. Então, é muito legal quem produz ter um contato direto com o leitor. Porque, até na apresentação de um livro, é um palco, a pessoa está no palco e a galera interage como plateia. *Acho que o que a gente tentava fazer era justamente a gente ser plateia com a galera e a galera ser artista com a gente. Era para ter essa troca. Exatamente: nivelar.* (SLONSKI, 2023, p. 6-7, grifo nosso)

Mais uma vez, o encontro e a troca tomam forma como resultado ideal da produção artística. A produção inicia-se pelo livro, mas, idealmente, tem como meta final o encontro, a troca nivelada entre leitor e escritor. Há, então, uma dimensão afetiva bastante forte no processo desses autores, que se relaciona também com o espaço. Diriam Aguilar e Cámara

(2017), autores da obra *A Máquina Performática*, que, ao tratar da performance, do palco, que esse afeto “são os corpos que tornam visíveis sua decisão de ocupar um lugar e dizer algo sobre si”. A forma com a qual Slonski prefere interagir com sua performance de escritor tem como objetivo nivelar o espaço em torno da leitura e produção artística, usando a rua como palco. A função da arte em si passa a ser o encontro com o outro.

Em relação a poder, é possível afirmar que Slonski é desprivilegiado. Como comenta em outros momentos da entrevista, não tem muito capital econômico para produzir seu trabalho de outras formas, ficando mais atrelado a vanguardas, se pensarmos no campo proposto por Bourdieu (1996). Porém, é interessante notar que seu grau de autonomia e interação com o outro – aqui visto como o leitor/espectador – é alto, tanto que esse próprio leitor participa do seus escritos de forma literal, como quando invade o palco junto com ele.

A trajetória desse autor exemplifica a importância da literatura como ação: verificando uma falta na rede afetiva de poesia e deslocado das políticas públicas, Slonski funda sua própria validação, que configura uma rede afetiva e de amparo para diversos outros poetas e escritores. Apesar disso, é difícil manter iniciativas individuais de coletivização e produção artística, por dependerem de poucas pessoas e estarem sempre em falta de estruturação. O grupo “Eu, lírico” foi desativado pelo escritor após alguns anos. Sobre isso, ele conta:

Não sei, o desgaste de tanto tempo fazendo a manutenção daquele grupo. A gente meio que cansou mesmo e desativou, até porque ele não tinha mais o mesmo ímpeto, a mesma movimentação, a mesma troca que ele tinha ao longo do tempo que ele tava, ele tinha mais essa interação, essa troca entre a galera. Isso foi se perdendo com o tempo. (SLONSKI, 2023, p. 11)

A falta de apoio institucional, apesar de ser criadora de muitos movimentos, pode fazer com que estas configurações se desfaçam em poucos anos, devido ao cansaço de manter pessoas e organizações em contínua fase de produção e interação. Em Londrina, o PROMIC auxilia na manutenção de diversas Vilas Culturais onde acontecem eventos culturais variados, rodas de estudo e conversa, mas nenhuma delas tem a literatura como categoria artística principal, dificultando a formação de uma rede afetiva que, como vemos, produz um impacto importantíssimo na história da cidade.¹¹

¹¹ Em Maringá, por exemplo, há uma Festa Literária Internacional e um Clube Municipal do Livro organizados pela própria Secretaria de Cultura, o que poderia facilitar, ao menos, o contato entre agentes da literatura e leitores. Em Londrina, tais ações ficam sob responsabilidade do PROMIC, o que impede, muitas vezes, sua continuidade ao longo dos anos, já que não é organizada pelo Município, mas por um agente cultural e sua equipe.

Pode-se entender, então, que o outro é um item importantíssimo no campo de produção literária. Ele mesmo, aliás, e o que chamamos de rede afetiva, só podem existir pela multiplicidade de elementos ali dispostos, prontos a estabelecer relações de afeto e poder entre si, algo que Bourdieu (1996) vai chamar de complementariedade e antagonismo. Mais interessante ainda é perceber como a visão do outro, o espaço, o exterior ao livro, configura o entendimento do escritor sobre si mesmo, algo a ser desenvolvido num próximo subcapítulo.

1.2 O eu a partir do outro: não sei se existe ou se fui eu que inventei

A solidão é aquilo sem o que nada fazemos. Aquilo sem o que nada pode ser visto. (DURAS, Escrever, 1994, p. 29)

O reconhecimento da literatura como algo de um campo relacional é fundamental para esta tese, sendo formulado através da leitura de diversos teóricos. Neste trabalho, tais relações se encontram dentro e fora dos livros selecionados, inseridas nos textos literários e nos modos de organização e exposição deste texto, como em saraus e bate-papos. Atualmente, projetos do PROMIC da categoria Independentes (ou seja, inscritos por CPF, como são a maioria das publicações em livro) devem apresentar três propostas para eventos da cidade (em geral, parte da Programação de Aniversário da Cidade, um evento para ficar à disposição da Secretaria de Cultura e outro relacionado à natureza do projeto). Sendo assim, já se entende a literatura como algo que se projeta para fora dos textos literários, envolvendo outros espaços e modos de se fazer visível ao público.

Um texto fundamental para esta discussão é “A literatura e a vida social”, de Antonio Candido, teórico basilar dos Estudos Literários. Parte do livro *Literatura e Sociedade* (2000), o texto “A literatura e a vida social” se debruça sobre a arte a partir do viés da “comunicação artística”, que tem como três elementos fundamentais o autor, a obra e o público. Além disso, para ele há dois tipos de arte, a arte da agregação e arte da segregação (2000, p. 21). Ele aponta:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CANDIDO, 2000, p. 21)

Como visto no subcapítulo anterior, o sujeito escritor cria uma relação quase de dependência com o exterior: necessitando de uma organização, um feedback, um olhar, algo que estaria na seara que Candido nomeia como arte da integração, “conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade” (2000, p. 21). Então, ele conclui:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra: um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento no processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 2000, p. 20)

Segundo o autor, é preciso levar em conta um sistema complexo de relações em torno da publicação de livros e de eventos de mesma natureza. Na cidade de Londrina, muitas intervenções artísticas, também por serem financiadas pelo PROMIC, se estabelecem a partir do contato com o outro (ou seja, são planejadas visando um público e uma equipe de artistas). São os próprios critérios do edital que requerem dos projetos uma comunicação mais direta com esse espaço externo. Nota-se dos 11 critérios dedicados aos projetos Independentes, ou seja, indicados por pessoa física sem CNPJ, vários levam em conta o público:

Critério	Definição
IV – Retorno de interesse público	Capacidade de contribuir no circuito público de Cultura em Londrina, permitindo/facilitando o acesso à produção, formação e fruição culturais e à cultura como direito social.
V – Importância para a cidade.	Capacidade de gerar qualidade de vida para a população, a partir dos potenciais da cultura, e relevância cultural (valor simbólico, histórico, estético) da proposta para o cenário cultural de Londrina. Bem como a relevância que o projeto dá à cidade de Londrina como centro produtor e fomentador de cultura, destacando-a, dentro da área na qual se propõe, no contexto das cidades brasileiras.
VII – Universalização e democratização do acesso aos bens culturais	Criação de condições que facilitam o acesso à diversidade artística e cultural e a seus processos e produtos a todas as pessoas, seja em termos de oportunidades criativas, quantidade de apresentações, processos de

	formação de público, qualidades didáticas das produções e garantias de acessibilidade. Será considerada na atribuição da pontuação se a indicação de público está além da capacidade do local indicado ou que não seja condizente com o público de edições anteriores, ou que não apresente uma estratégia eficaz para atrair o público. Na prestação de contas e cumprimento do objeto será avaliado se foi atingido o público indicado no projeto.
X – Valorização da memória histórica da cidade	Capacidade de revelar, difundir e valorizar a memória histórica em torno de acontecimentos, personagens e comunidades londrinenses. Capacidade de revelar os valores artístico-culturais, os costumes, os modos de viver e criar e a memória material e imaterial da comunidade. Não será considerado como memória o projeto ou pessoas relevantes apenas ao seu contexto.

(LONDRINA, 2025, s/p.)

É possível ver que tais critérios, de diferentes pesos, afetam os projetos (que os levarão em conta, já que estarão em competição pela verba escolhida). Estes passam a ter de incorporar em sua própria natureza as questões relacionadas ao interesse do público, sua memória e seu acesso. Apesar disso, é possível tecer algumas considerações e críticas em torno dele. Se pensarmos seus efeitos sob a ótica dos Estudos Literários e em relação a projetos de publicação de livros, seria possível tecer algumas considerações:

- 1) Retorno de interesse público: este critério tende a privilegiar projetos já aplicados e reconhecidos e de difusão imediata, como shows, espetáculos e eventos (algo mais na via do entretenimento), quando o retorno da publicação de livros, por exemplo, é algo mais sutil, simbólico e a longo prazo. Deve-se reconhecer o acesso à leitura e à escrita como prática de cidadania, não somente atos de fruição cultural.
- 2) Importância para a cidade: A cidade de Londrina, neste critério, deve se tornar ponto de encontro principal entre aqueles que produzem e se utilizam da arte. Será que a formação de redes afetivas entre escritores, editores e leitores locais se encaixa nesse critério?
- 3) Universalização e democratização do acesso aos bens culturais: neste ponto importantíssimo, temos um grande esforço dos proponentes de doar sempre grande parte da tiragem para bibliotecas e espaços públicos. É preciso pensar, além disso, em eventos formadores de leitores e de socialização dessa escrita: clubes de leitura, bate-papos, saraus, que muitas vezes são inclusos de forma bastante pontual apenas

para fazer parte da programação anual da Secretaria, parte dos requerimentos a serem enviados juntamente à proposta de projetos. Para além dos eventos promovidos via PROMIC, quais são as outras formas e estratégias utilizadas pela Secretaria Municipal ou por organizações privadas para a divulgação de obras e de eventos literários?

- 4) Valorização da memória histórica da cidade: Embora relevante, este critério analisado por Teixeira (2022) pode agir como um dirigismo cultural, restringindo as produções literárias a textos memorialísticos e identitários. Nem todo livro precisa “retratar” Londrina para pertencer à rede de afetos ali colocada – ser escrito por um autor londrinense não basta como valorização da cultura local?

O PROMIC aplica a todas as categorias artísticas a mesma forma de avaliação, sem calibrar as particularidades de cada uma. Embora isso pode parecer justo, na literatura, especialmente na publicação de livros, temos resultados mais sutis, invisíveis e demorados: a formação de leitores, a reflexão e a troca entre sujeitos de uma rede afetiva e de poder. Aplicando uma lógica de evento – sem exatamente formar os produtores culturais e proponentes na arte de conseguirem visibilizar seus trabalhos – muitas vezes desprivilegia projetos autorais, mais subjetivos e reflexivos. De qualquer forma, a necessidade de enunciações que acompanhem o projeto (como também um perfil no Instagram) demonstra uma demanda importante: a visibilidade do projeto e compartilhamento das práticas e processos para com o público, um outro. Isso não interessa somente como fruição dele, mas como parte do efeito do projeto, como explicou Candido (2000). Isto demonstra o reconhecimento de que somente o livro não dá conta dessas demandas tão importantes, é preciso inseri-lo nos espaços públicos e no olhar dos leitores. O projeto se forma através das demandas do outro: da Secretaria¹² e do público em questão – é um eu atravessado pela ideia do outro.

Frederico Garcia Fernandes (2017), pesquisador da afetividade em torno das performances poéticas, apoiado por Cauquelin (2005) e Ranciére (2005), procurou demonstrar que há um sistema de redes que constrói grupos e faz manutenção do contato entre autores da contemporaneidade. Estes estão mergulhados num trançar de atravessamentos que engloba o seu trabalho e as relações travadas com o outro. No artigo

¹² Um dado interessante de apontar é algo descoberto durante o mestrado: segundo Teixeira (2022), mais da metade dos projetos de publicação de livro entre 2015-2019 contém o tema da memória como ponto principal de seus objetivos – isso acontece, acreditamos, a partir da presença em peso da memória nos critérios estabelecidos pelo PROMIC, algo que chamamos de dirigismo cultural – e, é claro, a importância da memória para a política, para a estética e para a reflexão de uma cidade brasileira.

Caso Londrix: subjetividade, territorialização e política na poesia de Maurício Arruda Mendonça, Fernandes (2017) procura demonstrar, de forma mais pontual, o peso e os detalhes desse tipo de circulação e produção. Ao citar os teóricos utilizados em seu trabalho, ele aponta:

A utilização de tais pensadores permite verificar no campo literário a existência de algo caro à literatura e que tem sido negligenciado pela sua historiografia: a noção de ato. Reconhecê-la implica *trazer a voz, a presença e os modos de afetividade operados ao interno e ao externo do texto poético* (FERNANDES, 2017, p. 104)

Usando Cauquelin (2005) para debater diferenças entre o artista moderno e o artista contemporâneo, Fernandes procura demonstrar que o escritor atual duplica-se ao produzir sua arte, assumindo a posição de enunciador e enunciado; isso acontece porque a posição que ele e o poema tomam é significativa, simbólica. O outro que estamos pensando para este trabalho, como foi explicado na introdução, não será estritamente definido, pois varia de público para público. Mas entende-se esse outro a partir da ideia de posição: é aquele que está tomando outra posição no campo. O outro é quase sempre um contraponto, mesmo que esteja naquele mesmo barco. Leva-se em conta que o outro de Luciana Di Leone também não é definido; talvez seja impossível defini-lo. Além disso, cada sujeito, cada escritor, terá seu outro, seus outros. O que interessa aqui é pensar no outro como uma instância exterior ao sujeito, que lhe afeta, que recebe a sua obra. É aquele com quem se pode estabelecer uma relação, que sugere possibilidade de troca. Bourdieu, por exemplo, cita uma dimensão da escrita que se aproxima dessas questões:

Enfim, fazer da escrita uma pesquisa inseparavelmente formal e material visando inscrever nas palavras mais capazes de a evocar, por sua própria forma, a experiência intensificada do real que elas contribuíram para produzir no próprio espírito do escritor é obrigar o leitor a deter-se na forma sensível do texto, material visível e sonoro, carregado de correspondências com o real que se situam a um só tempo na ordem do sentido e na ordem do sensível, em vez de a atravessar, como um signo transparente, lido sem ser visto, para ir diretamente ao sentido; é forçá-lo, assim, a descobrir *a visão intensificada do real* que aí foi inscrita pela evocação encantatória da escrita. (BOURDIEU, 1996, p. 129, grifo nosso)

O real é importante para a leitura, análise e propagação da literatura. A manipulação do real feita pelo texto, então, significa arranjar um encontro além de uma biografia única e imutável:

Poderíamos, como o faz Silviano Santiago ao ler a poesia de Ana Cristina Cesar, exigir do leitor que não se fixe nos dados biográficos por ela colocados, que faça um esforço mobilizador, para que, por sobre a marca identificatória do nome próprio, possa torná-lo ainda singular e anônimo,

possa reorganizá-lo na comunidade que faz com muitos outros nomes próprios, nomes outros. (DI LEONE, 2014, p. 184)

Eis aqui um ponto importante: aquilo que é específico pode se tornar comum, no sentido de partilhar de uma comunidade. É possível pensar que um sujeito com nome e sobrenome passa a simbolizar de forma diferente após ser inserido numa rede. Querendo ou não, o sujeito estará lá, fazendo parte desse processo, que é exterior ao texto e a si mesmo, por isso um outro sem rosto é o elemento que nos interessa. Fernandes (2017) aponta:

O ato tem a ver diretamente com a arte em seu mecanismo de produção, compreende um locus de atuação e interação, o qual também terá seus reflexos na representação espacial do poema. Insinua hierarquias e tradições que atravessam a arte ou formas de relacionamento de pessoas com instituições, as quais podem tanto ser combatidas como corroboradas por gerações distintas. Incita o associativismo por meio de desenvolvimento de projetos comuns. Tensiona os limites da rede, expandindo ou encolhendo sua capacidade de penetração social e midiática. Subvenciona a migração e a simultaneidade do corpo da poesia: a permanência do texto impresso aliada à circulação digital e/ou performática. *Desse modo, o ato da palavra acautela a mudança necessária à sobrevivência da arte. Sua análise demanda a reunião de diferentes tipos de fontes – como poemas, entrevistas, críticas a respeito –, além de produtos culturais derivados da ação dos agentes estudados – como canções, vídeos e edições de revistas, festivais.* (FERNANDES, 2017, p. 105-106, grifo nosso)

Assim, justifica-se esse *corpus* que passa pelos editais e adentra os espaços de ação dos escritores. O gênero edital, como pensado pelos estudiosos Sandra Maria Carvalho Santos e Erivaldo Pereira do Nascimento (2011), é uma relação construída pelas instituições, privadas ou públicas, para com a sociedade. Devem, então, ser analisados, inclusive na sua proposta discursiva. Mas tais movimentações não aparecem somente nos espaços físicos e documentos formais: tais relações de contato com o outro também aparecem nas obras literárias aqui estudadas.

Em *Molhados & Escorregadios*, de Layse Barnabé de Moraes, (2023a), por exemplo, há uma transitividade grande entre o eu e outro, algo estabelecido pela própria voz lírica no texto literário e pela autora no espaço fora dele. Abordado de forma mais aprofundada no próximo capítulo, pode-se ver as questões tratadas neste subcapítulo tanto na forma de fazer do livro quanto na própria produção. Em primeiro lugar, Moraes (2023a) cita e endereça autoras diversas vezes em seus escritos, como será visto mais à frente. Depois, outras presenças vão surgindo de forma mais imagética. Muitas vezes, a voz lírica se define a partir de um outro, como o que acontece no início de “Às que vieram antes”, poema analisado de forma mais aprofundada no capítulo seguinte:

Numa solidão filha única
neta única
cresci forçando raiz

Pedia à minha vó que me contasse histórias
mas ela negava sempre
“Não é bom ficar lembrando”
dizia. (MORAES, 2023a, p. 13)

Neste trecho, explora-se a importância da memória para a formação de uma identidade, “essa odisseia de trompas e cicatrizes / que me trouxe de ventre em ventre até aqui”. A voz lírica reconhece-se a partir do outro, papéis que ela pode desempenhar a partir das antepassadas (filha, neta), e na qual deseja se aprofundar a partir da memória. Apesar disso, encontra a recusa e parte sozinha atrás de si, num empoderamento criativo “cavei a terra com minhas mãos de menina \ inventei minhas memórias” (2023a, p. 13).

O outro também aparece como modo de fazer: em um poema intitulado “tudo o que eu nunca te disse, dentro dessas margens” (2023a, p.22), a voz lírica dedica o poema a Ana Cristina Cesar, apontando “de quem roubei e embaralhei os versos”. Neste caso, vemos diversos trechos da obra da autora carioca justapostos à poesia de Moraes, um exemplo perfeito do encontro entre o eu e outro como estratégia de construção do texto (e de inserção de uma autora consagrada em um texto local, movimento que, podemos supor, acrescenta poder simbólico à obra). As estrofes finais do texto parecem expor o que é o outro para a autora, algo entre o sublime, perturbação e entendimento (MORAES, 2023a, p. 24):

mãos bonitas que se apertam
e se soltam
e se perdem

E outras mãos que chegam
e se prendem
e se arranham
e se perdem de novo

Todas, tudo
o tempo todo
indo embora

A vida é uma bagunça
eu anoto no canto do caderno
mas é disso que somos feitas.

Neste trecho, a repetição do “e” provoca um ritmo que parece imprimir essa relação contínua e cambiante entre o eu e o outro, sempre provocadora, por vezes agradável, outras dolorida. As mãos se tornam símbolo para corpos que se envolvem e se afetam, de forma nada coordenada, como é feito também este poema, uma bagunça, uma mistura entre duas

autoras. “Mas é disso que somos feitas”, completa o texto, reconhecendo e retornando a um “nós”, ampliando o poema para um coletivo e reconstruindo sua identidade e reconhecendo-a no outro. O ciclo não acaba, acontecendo “de novo”, “o tempo todo”, de forma repetitiva.

Em alguns poemas, essa relação extrema fica mais exposta. O desarranjo do contato com o outro se repete em outros textos: em um poema sem título (2023a, p. 25), a voz lírica expressa uma entrega que afeta todo o processo:

Me recuso
como sempre
a ser concha
ou qualquer coisa de inalcançável

Quase dói me abrir tanto
mas não recuo

O texto é iniciado com uma declaração clara que demonstra uma relação de abertura para com o outro que é extrema: a vulnerabilidade chega a causar dor, mas que não inibe esse movimento, dado como natural de quem fala, o que é indicado pelo “como sempre”. Na próxima estrofe, o outro participa:

Seus dedos ajudam
escavando páginas, tocando em marcas
apontando firmes
para o mapa de mim
de repente traduzido

Escancarada, alcanço sua mão
não sei se caio no sono
ou mergulho fundo nos lençóis da cama.
(MORAES, 2023a, p. 25)

É um poema dotado de sensualidade, criando uma cena erótica com esse outro que pode ser facilmente reencontrada em outros âmbitos da vida. Como pode-se ver, o outro importa, auxilia, faz com que a voz lírica se sinta lida, entendida: “para o mapa de mim / de repente traduzido.”. Apesar disso, o poema cai em um paradoxo, questionando o resultado dessas escolhas, do envolvimento com o outro, da abertura: tédio ou prazer? Um outro trecho de poema talvez indique uma resposta (MORAES, 2023a, p. 51): “O grande do outro / faço questão de rebentar / em mim”. É um eu que se constrói a partir da ausência e da presença do outro. Um dos temas basilares do livro parece ser o amor romântico, aliás, aparece no livro atravessado por diversas questões interessantes, como esse puxar e repuxar da água (disforias e euforias) que envolve quase todos os poemas ali presentes. Alguns deles repelem a importância desse suposto parceiro, como ocorre com o poema “Lembrete”:

Depois de escorrer com o corpo
pela parede
o reflexo me disse
que eu deveria
guardar meu horror
para coisas maiores
e mais sérias
não um novo homem
(isso nunca será salvação).

(MORAES, 2023a, p; 52)

O tom do pequeno texto é incisivo e íntimo. Nesta imagem, como indica a primeira movimentação, a voz lírica se encontra em sofrimento, vulnerabilizada, parecendo ser uma espécie de colapso emocional. Pode-se averiguar mais à frente que é uma questão com o outro, interrompida pelo próprio sujeito que reconhece e hierarquiza suas dores, estando o amor romântico longe da prioridade. O último verso (isso nunca será a salvação) se torna um movimento de emancipação afetiva diante dos ideais do amor romântico. Essa emancipação é importante para o livro e se repete em outros textos, como neste trecho:

Ando muito úmida
molhada
quando vejo escorri
e isso
com certeza
não vem da sua mão

(MORAES, 2023a, p. 60)

O poema reconhece um desejo, estabelecendo como imagem a água e os líquidos, mas mesmo assim não se deixa levar pelo outro. A voz lírica deixa claro que o desejo não parte do outro, mas de si mesma. Ela se faz de acordo e contra este outro, recusando suas inserções:

É preciso ter cuidado
disseram
quando a água fica assim
mexida

Fiel ao ar que me rege
me recuso a temer

Corrente
cumpro a sorte
do que rebentar
nos olhos

Ungida
me consagro a mim
fluxo
tromba d'água

(MORAES, 2023a, p. 60)

Pensando a partir dos “modos de afetividades presentes dentro e fora do texto poético”, como indicado por Fernandes (2017) anteriormente, vê-se um texto potente que sublinha as diversas expectativas culturais e sociais dos sujeitos diante uns dos outros. No caso, a figura feminina deve estar sempre alerta, entre o medo e a insegurança. Ao mesmo tempo, tal obra não deixa de reconhecer a importância dessas relações, traçando um retrato bastante real dessa afetividade, que é “bagunçada”, por vezes dolorida, e em outros momentos pode ser bastante construtiva para o sujeito. Neste último poema, temos a consagração de um eu diante de um outro que pede contenção, que alerta e pede obediência. Apesar disso, há um mergulho profundo em si, num movimento que não tem medo dos afetos e nem do próprio poder. Há uma sacralização do eu, inclusive, indicada pelas palavras “ungida”, “consagro”, um gesto de empoderamento importante. Nesta obra, a mulher não teme o excesso; ela o assume como modo de existência e sobrevivência diante das vozes que a tentam calar.

Nesta mesma toada, pode-se ver que a obra não pára por aí: a relação com o outro também é exposta nos modos de fazer exteriores ao livro, como nos seus eventos de lançamento, ocorrido em dois momentos, um deles sendo o próprio espaço onde a obra foi produzida, a Vila Grafatório, também viabilizada pelo PROMIC. No primeiro, cada poema foi lido por uma pessoa de convivência da autora, como suas amigas e também sua mãe, coletivizando o lançamento do livro e a própria leitura em si. A partilha foi feita somente com mulheres, o que é digno de nota e representa também uma retomada à voz, algo defendido por uma frase presente no livro: “Canônico é poder falar (p. 30)” No segundo evento, houve um bate-papo na livraria Olga mediado por Laysa Beretta, doutora em Estudos Literários e “amiga-irmã” da autora, como ela mesmo aponta. Isso demonstra, mais uma vez, que esta coletividade se mostra dentro e fora do texto, como já apontado por Di Leone (2014).

Pensando, então, no trabalho com a poesia contemporânea, além da necessidade de observar as formas de agrupamentos para além dos textos, podemos ver que ele tem como uma de suas estratégias fundamentais a expansão dos limites do literário através da performance de relações afetivas e transitivas, mas essa estratégia é articulada através de apurados procedimentos literários ou poéticos. (LEONE, 2014, p. 58).

Tais eventos fazem parte do projeto do PROMIC: ao produzir um livro, o proponente também deve estipular maneiras de divulgá-lo e socializá-lo, o que é reconhecidamente importante para a população e para as autoras envolvidas neste trabalho. Em documento oficial entregue à Secretaria Municipal de Cultural para aprovação do projeto, a autora Samantha Abreu escreve:

Bem, do ponto de vista formativo, é importante citar que a publicação de um livro e a oportunidade de levá-lo à população faz parte de uma atividade de formação de leitores, criando possibilidades não apenas de contato com uma produção local e contemporânea, mas, sobretudo, incentivando o exercício poético da leitura e da desautomatização do olhar tão calejado frente às dificuldades do cotidiano. (...) E, por último, vale a pena citar a importância de projetar uma experiência estética de amadurecimento pela qual a artista têm passado, produzindo de forma organizada e tentando, em meio ao seu trabalho como professora, pesquisadora e programadora cultural, estudar e se aperfeiçoar esteticamente no fazer literário, nos processos de criação e na entrega da linguagem à experiência artística: se jogar no abismo, como diz Adélia Prado. Desta forma, este projeto deixa como benefício um produto cultural, artístico e estético amadurecido, envolvido em uma ideia de extensão e formação, também com oportunidade de *vivências poéticas*. Ademais, o livro ficará para sempre na história do Promic, com sua marca como incentivador de criação e fruição, bem como formador de leitores e de artistas mais atuantes, além de democratizador da arte e da literatura. (ABREU, 2023, s/p, grifo nosso.)

Os textos localizados em Formulários de Inscrição do PROMIC têm um tom bastante justificativo, já que seu papel é justamente fazer com que o projeto seja aprovado através de pontuações estabelecidas pelos critérios. Nele, a autora defende o evento literário como ponto importante do processo de publicação: é um modo de formação de leitores, acessibiliza o texto e viabiliza também a *experiência artística*. O fazer literário não se desdobra somente no livro, mas em performá-lo, em compartilhar ele com o outro e produzir “vivências poéticas”.

É interessante notar como a própria natureza de um projeto do PROMIC entende essa transitividade da arte que Candido chamaria de “arte da agregação”. A presença de uma autora já madura (Abreu já era reconhecida como tal) agrega valor aos efeitos do seu evento, abarcando critérios como “retorno de interesse”, “importância para a cidade” e “democratização do acesso à leitura”. A enunciação dos poemas também é coletiva:

Sarau: a autora iniciará leituras de seus textos, abrindo microfone e convidando os presentes (amigos, artistas presentes, leitores, público em geral, parceiros do projeto etc.) para se juntarem à declamação de poemas. (ABREU, 2023, s/p.)

Como pode-se ver, a performance, muitas vezes, faz parte dos projetos de literatura financiados pelo PROMIC. Segundo Zumthor (2007) em “Performance, recepção, leitura”, citado por Ana Cristina Pereira (2023), pesquisadora dos saraus locais, a performance é um ato irrepetível, dotado de corporeidade, no qual ocorre um laço mais forte entre autor e público. Ao convidar este público para participar, essa relação se estreita mais ainda. Fica claro que (Zumthor, 2007) “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.” A performance está intimamente ligada entre essa transitividade entre eu e o outro, permeada por afetos e presenças de identidade e corpo.

Como apontaria Roland Barthes (2004), leitura e escrita se acham dessa forma intimamente ligadas e mutuamente afetadas. O afeto, já desde suas mais simplificadas definições enciclopédicas, é definido como algo que se produz na relação entre dois – ou mais – corpos, pessoas, objetos, acontecimentos. “Afeto: sentimento tenro de afeição por pessoal ou animal. Afeição: ligação afetiva; sentimento amoroso em relação a. // inclinação, pendor para alguma coisa.” Pensar, portanto, a transitividade da palavra poética e pensar a relação entre escrita e leitura implicam pensar na capacidade de afetar – “impressionar afetivamente; comover, sensibilizar// dizer respeito a, interessar, concernir; atingir” -, no poder de modificar e de ser modificada por aquilo que com ela se encontra, e como ela se torna um efeito – um resto – desse encontro, encontro porém inseparável de um processo contínuo. (LEONE, 2014, p. 18-19, grifos da autora, *apud* Pereira, 2023, p. 12).

Como apontado pela pesquisadora, a enunciação permite que ocorra um encontro importante entre diversos sujeitos, estreitando a relação de redes de afetos em torno da poesia e da literatura local. Escrita e leitura (nesse caso, em voz alta), seguem juntas, indissociáveis, se afetando e reconhecendo a importância dos afetos e promovendo o acesso à cultura a partir disso. Em entrevista, Moraes aponta a importância das ações além do texto “eu preciso ocupar espaços, assim, eu preciso, porque só escrever não é o suficiente”. (Moraes, 2025 p. 07).

Neste caso, a performance é uma estratégia utilizada pelo PROMIC para expor ou medir o impacto do Projeto (já que junto das propostas eventos deve também ser apresentada uma estimativa da capacidade de público para o evento), como também projetar a poesia para fora da obra. E isso acontece também de acordo com a poesia, com a palavra escrita, com o livro publicado, não à revelia dele.

A literatura tem se tornado mais coletiva em todos os sentidos, e tal relação com o outro informa o sujeito sobre si mesmo. Podemos concluir, então, que a escrita da poesia na contemporaneidade tem tomado caminhos sempre em torno de uma transitividade, no

contato do outro, tanto de formas poéticas (citações, endereçamentos, homenagens) quanto em lógicas de evento (saraus, bate-papos, leituras). É interessante ter, em uma cidade de médio porte, um Programa de Incentivo à Cultura que pense a literatura nestes dois formatos.

A fim de buscar um entendimento mais completo desses conceitos, também é importante pensar na gestão da própria Secretaria de Cultura em relação aos proponentes e à população da cidade. Sobre sua experiência como proponente do PROMIC, Moraes aponta:

O PROMIC é super importante, paga a conta de muita gente, mas a Prefeitura acaba, eu acho, terceirizando para os produtores culturais da cidade, projetos e iniciativas que deveriam estar no orçamento de cultura do município. O que é um problema, que é uma grande questão para mim agora (...) eu não quero mais mandar. Esse é o último ano que eu mando um projeto PROMIC desse jeito. Se eu for mandar outro, vai ser de outro jeito. Eu não quero mais ser proponente, eu não quero mais escrever um relatório, eu não quero mais isso. Então, eu poderia ser, sei lá, coordenadora, consultora, curadora, alguma coisa nesse sentido, aí tudo bem, eu poderia. (...) Tá, mas vamos supor que o projeto, então, ele acabe. Não vai mais ter oficina de escrita na cadeia? Iniciativas de cultura dentro de espaços, muitas vezes esquecidos, como são os espaços que eu trabalho, sobretudo o Canto de Dália, e a Cadeia Pública, vão depender da boa vontade da pessoa que vai mandar o projeto, da boa vontade, da capacidade técnica, expositiva, descritiva e de atenção para fazer esse grande caminho das pedras, para aprovar o edital e fazer tudo isso e viabilizar o projeto? E se isso não acontecer, não vai ter? (MORAES, 2025, p. 12)

Proponente de um projeto que produz oficinas de escrita de cura para mulheres em situação de violência, Moraes (2025) reconhece seus limites e as responsabilidades individuais e coletivas. No caso, o PROMIC parece passar para o plano individual algo que seria uma demanda de sua própria categoria.

Como visto, o PROMIC também se faz a partir de e depende de um outro, ou seja, os proponentes, já que toda programação cultural municipal pública presente na cidade da Londrina decorre dos editais colocados à disposição no site da Prefeitura, se não das Vilas Culturais mantidas pelo PROMIC. O requerimento que os projetos têm de criar enunciações, o que é interessante para este trabalho, serve também para preencher as demandas culturais da cidade, sua necessidade de eventos culturais de diversas categorias. No trecho acima, Moraes (2025) dispõe o esforço do proponente de se colocar num espaço de lutas para não obter tanto retorno, cuidado e colaboração da Prefeitura. Comentando a situação do Espaço Canto de Dália, uma abrigo para mulheres vítimas de violência, ela diz:

É isso, é um absurdo, por exemplo, pra mim, eu tenho que gastar mil reais para fazer uma biblioteca no Canto de Dália. Se eu não quero gastar esse

dinheiro, se eu falo, não vou gastar, esse dinheiro é do meu projeto, eu tenho outras prioridades que esse dinheiro. Não vai ter... não vai ter livro? Elas vão ficar lá uma semana, não pode mexer num celular, não pode fazer nada, e elas não vão poder... tipo, você não tem nada pra elas? (MORAES, 2025, p. 12)

Neste caso, a escritora questiona a falta de interesse da Prefeitura em resolver demandas de sua própria alçada, fato que desestimula os proponentes e faz com que eles tentem mitigar tais problemas de forma individual. Desta forma, temos mais uma relação entre eu e outro, neste caso prática, concreta, distante dos textos literários aqui dispostos. No subcapítulo atual, trabalhamos a relação entre eu e outro de diversas formas. Primeiramente, reconhecemos que a poesia em si já tem uma pretensão à comunicação com o outro, sendo marca da poesia contemporânea esse endereçamento, sempre marcador da presença de afetos variados nos campos de produção literária. Além disso, questionamos os critérios do PROMIC a partir das publicações de poesia: enquanto um estabelece para si lógicas de evento, outro apresenta resultados mais lentos e invisíveis. É interessante, ainda, pontuar que tal configuração permite, ao menos, a criação de projetos de publicação de livro que priorizem também a enunciação e a performance, o que é importante para o campo da produção literária. Por fim, finaliza-se o subcapítulo pensando de forma mais concreta: de que forma a Prefeitura estabelece essas relações entre eu e o outro? Como visto em capítulos anteriores, há momentos que o sujeito não sustenta esse vazio, precisando de um feedback, como exposto por Slonski (2023) e notado na trajetória de Gallo (2023). Apesar de importantíssimo para a cidade, o PROMIC é dependente dos proponentes que todos os anos submetem grande parte da programação pública da cidade como projeto pessoal e individual, num desencontro de poderes e importâncias, deixando os sujeitos sobrecarregados. Assim se faz a relação com o outro, como é exposto em diversos textos literários analisados neste trecho de tese: ora proveitosa, ora danosa, sempre é bom reconhecer o contato entre um público e outro, entre um sujeito e outro. De qualquer forma, o Programa Municipal de Incentivo à Cultura é feito de uma maneira com que permite a intersecção de diversos sujeitos do campo de produção literária, fazendo seus modos de fazer se tornarem múltiplos e coletivos.

CAPÍTULO 2 – *MOLHADOS & ESCORREGADIOS*, DE LAYSE MORAES: A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA E A CONDIÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS CAMPOS DE PRODUÇÃO LITERÁRIA

Canônico é poder falar (Moraes, 2023a, p. 30)

2.1 O gênero entre poder, autonomia e afeto

A discussão sobre a posição da mulher no campo de produção literária suscita muitas perguntas: de que maneira o gênero afeta os graus de autonomia e poder de uma autora? Quais são as estratégias que ela pode utilizar para angariar mais visibilidade nesse campo? Como a questão de gênero aparece, propriamente, na escrita produzida pelas autoras aqui abordadas?

Neste capítulo, utilizamos como principal objeto a obra *Molhados & Escorregadios* (2023a) da autora Layse Barnabé de Moraes, publicada pela Grafatório via edital do PROMIC. Este trabalho nos ajudará a responder às questões colocadas acima. Escolhemos esse livro não só pelos dos textos ali presentes, mas também por questões externas que já vem sendo trabalhadas nesta tese: a enunciação dele, como também a trajetória da autora. Esta pode ser analisada de forma constelar, isto é, é articulada e organizada sempre entre outros elementos que significam para este trabalho e que fazem sentido numa tomada ampla das suas produções. Um desses é a tese de doutoramento da autora, anterior ao livro, escrita em primeira pessoa e que já continha muitos dos poemas que foram incorporados à obra posteriormente. O trabalho acadêmico, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, aborda a escrita contemporânea de autoria feminina através das lentes da poética da cura. Ele deu luz a um projeto de extensão promovido pela autora intitulado “Escrita e cura: oficinas de criação literária para mulheres”, que se tornou proposta do PROMIC e foi ofertado nos anos de 2023, 2024 e 2025, apresentando notas altas em relação aos critérios estabelecidos e vistos anteriormente. Assim, torna-se também possível discutir questões de gênero a partir do *corpus* literário e acadêmico da autora de forma bastante ampla, levando em conta suas experiências a partir do PROMIC, que viabilizou três livros da autora (dois organizados por ela, um deles de poesia, autoral) e outras três edições da Oficina de Escrita e Cura.

No livro *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, a pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2003) relembra da história do cânone literário como

um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos *uma ruptura e o anúncio de uma alteridade* em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (ZOLIN *apud* BONNICI, 2003, p. 253, grifo nosso)

Neste trecho, Zolin demonstra a posição subalterna ocupada pelas autoras mulheres no campo de produção literário brasileiro, do qual foi preciso romper por meio de uma “alteridade”. É importante que se leve em conta a trajetória do cânone em relação à escrita de autoria feminina, até porque a autora que analisaremos neste capítulo cita e procura discutir ele na sua própria produção literária e acadêmica. Isso veremos mais à frente. O objetivo deste capítulo não é só apresentar um recorte da literatura de autoria feminina londrinense (aquela publicada via PROMIC), mas discuti-la levando em conta os conceitos elencados anteriormente utilizando como objeto principal o livro *Molhados & Escorregadios* (2023a), de Layse Barnabé de Moraes. Moraes é jornalista, doutora em Letras, professora universitária, redatora numa agência de publicidade, proponente de projetos de oficinas de escrita literária para o PROMIC e escritora. O desempenho de tais papéis em consonância simbolizam uma atividade múltipla no campo, algo que abordaremos com mais profundidade em breve.

A tese não escolheu apenas obras de mulheres de forma proposital: ao fazermos um levantamento completo dos projetos da categoria de literatura dos anos 2013 a 2023 do PROMIC, percebemos que todos os livros de poesia foram escritos por autoras, o que é um dado interessante, se pensarmos nos critérios anteriormente discutidos. Dito isso, o reconhecimento das dificuldades em torno da criação literária feminina é essencial para a discussão iniciada neste trabalho, já que também resvala nos temas de autonomia e poder. Isso é algo reconhecido pelos próprios autores citados acima:

O que se observa, na verdade, é uma reação impulsionada pela descoberta de que o valor estético da literatura canônica não reside apenas no próprio texto, mas em fatores como os acima arrolados, construídos em consonância com os valores de ideologia patriarcal. (...) *a mulher sempre fora produtora de uma literatura própria* (Zolin *apud* Bonnici; Zolin, 2003, p. 254)

Como explicado acima, os impactos criados em torno da produção de uma autora são também exteriores ao texto: fazem parte do campo de produção literária e das vivências que

ele provoca. Neste caso, ela não produz somente os escritos, mas a forma com a qual esta obra vai ser apresentada ao público.

Showalter (1985) argumenta que os grupos minoritários acabam por encontrar formas próprias de expressão em relação à sociedade dominante em que estão inseridos. No caso das mulheres escritoras, elas teriam construído uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal. Noutras palavras, elas construíram sua tradição literária (que não é absolutamente inata ao sexo biológico) a partir das relações, ainda em desenvolvimento, travadas com a sociedade maior em que se inserem. (ZOLIN *apud* BONNICI, 2003, p. 255)

Um dos pontos em comum entre todas as escritoras selecionadas para este trabalho é a sua multiplicidade de posições no campo de produção literária e a abordagens de temas caros à expressão feminina em suas obras. Todas as autoras aqui elencadas possuem dois ou mais trabalhos ou formas de expressão artística. Devemos, primeiramente, reconhecer que é raro um sujeito que se mantenha apenas pelo trabalho de escritor. Assim, ele é levado a acumular funções – muitas delas correlatas ao trabalho com a escrita. Em *As Regras da Arte* (1996), Bourdieu reconhece essa necessidade, comentando-a:

A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal. Contudo, vêem-se os proveitos subjetivos oferecidos por essa *dupla condição*, permitindo a identidade proclamada, por exemplo, satisfazer-se com todas as ocupações ditas de subsistência que são oferecidas pela própria profissão, como as de leitor ou revisor nas editoras (...) (BOURDIEU, 1996, p. 257, grifo nosso)

Neste capítulo, pensaremos a multiplicidade de espaços no campo de produção literária para as mulheres, como também nas condições de trabalho ali envolvidas. Isto, é claro, a depender de qual cargo e de como ele simboliza para o próprio sujeito. A partir disso, o capital social (o círculo de pessoas em torno do autor) se transforma também, afetando a maneira como a qual vemos aquele sujeito. Como já apontado antes, a produção de crença no poder criativo do artista se torna mais eficiente. Mas é impossível, a nosso ver, trabalhar o acúmulo de posições sem discutir antes o lugar da mulher no campo de produção literária e suas condições de trabalho. Como Bourdieu, (1996), devemos reconhecer que este número de funções deve ser também criticado, sendo ele uma soma das condições pífias de trabalho impostas aos artistas (e em suas áreas correlatas, como a docência). Ao ser entrevistada sobre o tema, Layse Moraes aponta: “apesar de gostar muito de tudo que eu faço, é bastante coisa realmente e é um resultado da precarização do trabalho, nada mais do

que isso” (MORAES, 2025, s/p.) Essa situação também é discutida por Isabela Cunha em entrevista feita em pesquisas anteriores:

[...] A coisa do independente é a última coisa que eu pensei em falar. A gente pensa a produção cultural como esse guarda-chuva de coisas e atividades que no fim dão em algum produto cultural, né, seja um show, um livro, cinema. E se você está fora da mídia ou trabalha com funções diversas, você se chama de produtor cultural independente. A gente chama de independente, muitas vezes, a condição precarizada que a gente vive. Você é independente porque você não tem nada “formal”, no sentido do trabalho ao qual você se associa, você não se associada a nada, nenhum sindicato ou cooperativa. Acho que isso também tem a ver com o fato de que a gente vive, sobretudo quando se fala de PROMIC, uma precarização da política pública. [...] Passamos por uma ocupação na Prefeitura de Londrina para receber verba de um edital que havia sido publicado há mais de seis meses. Você tem um cenário em que o quadro de funcionários é muito menor do que o quadro de necessidades da Secretaria como um todo. A verba está lá congelada há algum tempo, com tentativas periódicas da verba da Cultura, sempre tentam tirar, cortar pela metade... Em última instância, eu penso também que a gente executa um trabalho – parece chavão – que a Prefeitura não faz. A Prefeitura não programa cultura em Londrina, ela gera um sistema de financiamento. E eu acho que ela deveria também programar, poder ser trabalhador – em Londrina tem muita gente com experiência para isso – de um setor municipal que fosse executar o que a política pública espera, o que se propõe [...] Esse independente está sempre associado a um desprendimento de qualquer estrutura. Você está solto [...] (CUNHA *apud* TEIXEIRA, 2022, p. 49-50)

Essa precarização citada pelas autoras é estrutural, mas não só: é vivida também pelos afetos; exaustão, culpa, esperança, desamparo, indicando também uma experiência de poder que desagua no corpo, no sentimento e na própria produção artística. A falta de estrutura aparece inclusive pelo PROMIC, que reconhecidamente atrasa o pagamento aos proponentes e cuja organização não propõe nenhum tipo de segurança econômica aos artistas e proponentes contratados. De qualquer forma, o vínculo entre poder e afeto é evidente: neste caso, a falta de poder impede uma vivência mais eufórica diante da poesia. Uma das teóricas que discutiu isso com maestria foi Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, inclusive citada por Moraes (2014 *apud* 2022) em sua tese de doutorado. O livro, lançado em 1929, continua relevante, se tornando importante para o desenvolvimento de inúmeras reflexões. Ao citar “Mesmo no século XIX uma mulher não era encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada” (WOOLF *apud* MORAES, 2022, p. 26), é interessante resgatar outra citação no início do seu trabalho:

Em 2008, entrei na graduação em Letras na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e comecei o meu caminho como pesquisadora. Apesar de contemplada por um lado, *a jovem de 18 anos que queria ser escritora não encontrou no ambiente acadêmico espaço para isso*. Continuei escrevendo

para mim em um movimento paralelo ao da vida acadêmica. Escolhi por muitas vezes a gaveta e passei timidamente pelo espaço público com minhas palavras, como tantas outras mulheres também o fazem. (MORAES, 2022, p. 11, grifo nosso)

Neste trecho, Moraes (2022) explicita o desencontro entre a escrita literária e o espaço acadêmico que percorreu durante a vida. Há uma diferença entre espaço privado e público: até então, os escritos pertenciam à gaveta, somente, e a escrita raramente adentrava espaços públicos. Em um bate-papo promovido pelo SEDA (Seminário de Teses e Dissertações em Andamento) e mediado pela pesquisadora Laysa Beretta, evento promovido pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Estadual de Londrina, Moraes (2023b) comenta o fato. O tema do evento foi “Uma saída poética dentro e fora da universidade”, contando também com a participação do professor de Escrita Criativa Flávio Freire. Ao falar da sua própria tentativa de escrever enquanto graduanda dos cursos de Letras e de Jornalismo, Moraes aponta:

Na minha ilusão de adolescente, eu acreditei que cursando Jornalismo e Letras, eu encontraria, nessas duas graduações, um espaço para criar. E qual não foi a minha surpresa quando eu, ao entrar na Universidade Estadual de Londrina, que nessa época ainda não tinha a presença do professor Flávio, e ainda não tinha nada voltado para a escrita criativa, eu fui muito desestimulada até, porque eu perguntava isso para os professores (...) e sempre foi assim: “não, não, aqui não. Aqui é, realmente, *esse olhar para outros*.” (...) Foi algo que eu só consegui realizar no doutorado. (MORAES, 2023b, s/p, grifo nosso).

Sendo a universidade um elemento importante do campo de produção literária, principalmente pela sua atuação como instância de consagração, o impacto no processo de criação da autora afeta sua maneira de se enxergar e se posicionar como escritora. Woolf, citada por Moraes, aponta a importância da necessidade de liberdade intelectual. Como apontado acima, na fala de Moraes é possível ver que a universidade acaba atuando como um dificultador no desejo de escrever, se dizer escritora e pensar seu próprio processo criativo. No caso, o olhar para o outro não é relacional – de troca – mas de opressão, como se ele fosse de baixo para cima. Silêncio para observar. Somente o outro interessa, nesse caso. Sobre o tema, Woolf (2022) aponta:

A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. [...] As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. (WOOLF *apud* MORAES, 2022, p. 27).

É importante reconhecer o estranhamento da mulher diante da palavra poética. Woolf escreveu sobre isso há quase cem anos atrás, mas o desconforto e as dificuldades em torno de se assumir escritora seguem até os dias de hoje. Durante o bate-papo, a autora afirma:

Ainda hoje é uma espécie de assombro me dizer escritora. É muito mais fácil falar “professora”, é muito mais fácil falar “jornalista”. *Falar “escritora” é como se fosse algo muito grande.* Em um debate do Mulherio das Letras, que é um outro projeto muito interessante que fala sobre escrita de mulheres, foi apontado uma vez: escritora não é nada mais do que uma possibilidade e um ofício assim como todos os outros. Então, eu acho que eu tentei, na minha prática de levar as oficinas e minha própria criação literária para a minha tese – porque tem um capítulo da minha tese que são poemas que dialogam com o assunto que trabalho – é um pouco por insistência e teimosia inclusive em relação a mim mesma. (...) Eu insisto em ocupar esse lugar. (MORAES, 2023b, s/p.)

Não é de se estranhar que Moraes (2023) considere a figura do escritor como *algo muito grande*. Na fala anterior, a Academia faz questão de colocá-la num espaço de espectadora da literatura, não de produtora – um espaço de silêncio. No trecho supracitado, fica cada vez mais explícita a relação de Moraes (2023b) com o poder: apesar das sanções negativas, ela expõe o desejo de desafiá-lo e o faz coletivamente, como o leitor verá ao longo do capítulo. Neste caso, a falta de estrutura da profissão artista também prejudica essa nomeação de si mesma, a autorização de se chamar escritora. Quando ela é finalmente publicada pelo PROMIC, vemos que há um gesto político incorporado na ação, na vivência e voz poética ali presentes entre lançamentos e textos literários.

Ao voltarmos ao tema condições de trabalho, há um texto importante de Virginia Woolf, nomeado “Profissões para mulheres” lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em 21 de janeiro de 1931:

De fora, existe coisa mais simples do que escrever livros? De fora, quais os obstáculos para uma mulher, e não para um homem? Por dentro, penso eu, a questão é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vender. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. E se é assim na literatura, a profissão mais livre de todas para as mulheres, quem dirá nas novas profissões que agora vocês estão exercendo pela primeira vez? (WOOLF, 2012, p. 17)

Entendemos que o que Woolf chama de “fantasma” é um elemento da mesma natureza do que Bourdieu (1996) cunhou de violência simbólica. Ainda, a posição social das mulheres segue afetada pela opressão do patriarcado. Muitas vezes, ela é invisível, mas facilmente apontada no discurso das mulheres e às vezes na sua própria trajetória afetiva e

profissional. Escrever um livro é enfrentar o poder, o fantasma, a violência, de frente. Nesse caso, é preciso de todo poder que for preciso angariar, do capital econômico ao simbólico.

Layse Barnabé Moraes é um exemplo de quem conseguiu ter acesso a esses capitais, não sem enfrentar fantasmas: como dito anteriormente, é redatora, jornalista, professora universitária, proponente de projetos de oficinas de escrita literária para o PROMIC, escritora, além de também realizar encontros de Clube de Leitura e oferecer preparações de texto e encontros particulares para fomentar a escrita literária. Em entrevista dedicada a esta tese, Moraes comenta também o efeito do doutoramento em sua própria visão de si como autora. Ao mesmo tempo que o espaço acadêmico a impede de escrever, os diplomas conquistados (chamados por Bourdieu de capital cultural) lhe dão uma autoria necessária para ir à escrita.

É muito louco isso, porque não é fácil se dizer escritora mesmo depois de tanto tempo. Eu falei isso num papo que eu tive lá na Olga, também num outro lançamento do mesmo livro, do *Molhados e Escorregadios*, que eu acho que todo esse percurso, né, de fazer Letras, de ir pro mestrado, e para o doutorado, é um pouco *uma tentativa de legitimar uma voz*, de dizer, ó, *agora posso falar*, tá vendo? Olha tudo que eu já sei, olha tudo que eu já estudei, então alguma coisa deve, né, assim, eu devo ter alguma *autoridade* para falar disso. (MORAES, 2025, s/p., grifos nossos)

O espaço de produção intelectual deve ser discutido nesse quesito. Moraes (2025) legitima sua própria voz por meio do capital cultural, do poder; é a partir do diploma de doutoramento que pôde se tornar autoridade o suficiente para escrever um livro, se permitir neste sentido. Só depois de um longo percurso de pesquisa, ela se sente à vontade para poder falar. Sobre o assunto, Pierre Bourdieu aponta, em *A dominação masculina* (2002):

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias *puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais, precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento*. (BOURDIEU, 2002, p. 3-4)

Perceba que aqui a dominação masculina também é uma vivência permeada pelos afetos, em vias simbólicas, invisíveis, que se conectam profundamente com o sentimento. O trecho nos faz resgatar uma resposta interessante de uma autora (que, como pede o Conselho de Ética, seguirá anônima) em um dos questionários aplicados para a escrita dessa tese, abordados posteriormente. Ao ser questionada sobre “se definir como escritor”, ela diz:

Não sei se realmente me defino como escritora e acho que não. É uma questão, ainda, de autoestima, de gênero, e também de

idealização da figura grandiosa do escritor (como eu, uma mocinha do interior, mãe, racializada, vinda de escolas públicas, poderia ser essa coisa tão grande? sabe como é?) (ANÔNIMA, 2024, s/p.)

Neste caso, vemos que a figura do escritor parece algo distante das mulheres por diversas razões, inclusive a identitária. É como se “mulher”, “mãe”, “racializada”, “vinda de escolas públicas” a distanciasse da identidade relacionada à escrita. A figura do escritor segue inalcançável a partir do momento que se apresenta como parte de uma identidade contrária, já citada por Zolin: homem, branco, europeu. Neste caso, a impossibilidade de ocupar espaços é mais simbólica do que concreta, e foge aos editais e documentos oficiais, o que urge a importância da subjetividade em teses como esta. Por ser de determinado gênero, raça, vivência, ela se sente distanciada dos espaços de poder.

Para Bourdieu (2002), o modelo de violência simbólica e seus variados signos é aprendido, “a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou de uma maneira de falar), de um estilo de vida (...)”. O autor cita Virginia Woolf, quando ela cunha tal ação como “poder hipnótico de dominação” (WOOLF *apud* BOURDIEU, 2002, p. 4), usando a imagem de “um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que, de forma pueril, inscreve no chão signos em giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais.” É o caso da Anônima citada acima: os limites que a cercam são simbólicos, fantasmas que ela precisa matar. Não é um caso isolado: tal relação para com a literatura assola diversas autoras brasileiras. É dever do Estado oferecer maneiras de empoderar essas mulheres e retirar seus escritos da gaveta – talvez só assim consigam se desfazer de tantos predicados. Safatle (2020) aponta em Circuitos dos afetos que a produção artística desfaz os predicados dos sujeitos, apontando para eles um outro caminho, um destino novo a partir dessa nova identidade.

Afirmamos que os efeitos causados por esse cerceamento da autonomia artística de Moraes se apresentam também em suas obras, a saber, o seu livro e sua tese de doutoramento, como veremos em poemas analisados à frente. Embora seja ideal que haja uma separação entre autor e texto, aqui há muitas associações possíveis entre ambos, inclusive porque a tese é escrita em primeira pessoa, reconhecendo seu lugar de autora e contendo muitos dos poemas que aparecem editados em *Molhados & Escorregadios* (2023a). De uma forma ou outra, como dito anteriormente, a produção de Moraes é constelar e se associa em diversos pontos, seria muito difícil separar as partes pesquisadora e escritora, entre outras funções, já que elas andam juntas.

Tomaremos, então, a liberdade de levar como objetos principais de análise tanto trechos da tese de doutoramento de Moraes (2022), *Outros jeitos de usar a boca: a poética da cura na literatura contemporânea escrita por mulheres* quanto seu livro de estreia, *Molhados & Escorregadios* (2023a). Os trabalhos dialogam entre si: há poemas na tese que depois passam para o livro e há poemas no livro que parecem ser relacionados a reflexões retiradas da tese. As multiplicidades se transpassam. Isso é importante para a discussão desse trabalho porque demonstra que é possível pensarmos num sujeito presente de forma plural dentro do campo de produção literária, como apresentado por Bourdieu. Sobre isso, ele aponta:

Esses empregos, dos quais as profissões de arte têm o equivalente, sem falar no cinema, têm a virtude de colocar o seus ocupantes no coração do “meio” ali onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do escritor e do artista, onde se estabelecem as relações e se adquirem as proteções úteis para chegar à publicação, e onde se conquistam, por vezes, as posições de poder específico – as situações do editor, de diretor de revista, de coleção ou de obras coletivas – que podem servir para o aumento do capital específico, através do reconhecimento e das homenagens obtidos da parte dos recém-chegados em troca da publicação, do apadrinhamento de conselhos, etc.
(BOURDIEU, 1996, p. 257)

O autor relembra: as relações são essenciais para a construção de um livro e, mais importante, da carreira e da relevância de um escritor. Percorrer dois ou mais espaços do campo permite mais encontros e mais visibilidade para promover o reconhecimento do autor, geralmente relacionado a esses encontros. Assim desenvolve-se o capital específico: prestígio entre pares, premiações, participações em eventos, o manejo de uma influência importante no campo. Mas temos que levar em conta uma coisa em especial: como o próprio autor se vê? Como colocado anteriormente neste trabalho, Rafael Gallo (2023) foi um autor afetado pelo modo como as premiações ocorreram com seus livros.

No livro de Layse Moraes, temos a seguinte apresentação:

Layse nasceu em Bandeirantes, no interior do Paraná, em 1990, mas mora em Londrina desde 1997. Publicou textos literários e artigos em antologias, jornais e revistas. Também é *autora* do e-book *Pequeno manual de escrita afetiva* e *organizadora* do e-book *Uma vontade enorme de gritar*. Desde 2015 ministra oficinas de escrita, com destaque para o projeto Escrita e cura: oficinas de criação literária para mulheres. É *jornalista*, *mestra* em Estudos Literários e *doutora* em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Em sua pesquisa mais recente, estudou a poética da cura na literatura contemporânea escrita por mulheres. Este é seu primeiro livro de poemas. (MORAES, 2023a, p. 73, grifo nosso)

Organizadora, mestre, doutora, ministrante de oficinas, jornalista, redatora: esse texto demonstra o encontro de Moraes com a literatura em outros âmbitos, em relação à pesquisa e à reflexão. Este é um exemplo claro de que as relações de poder estão no entorno mas também dentro do livro e suas escolhas de edição. Seria possível dizer que essa apresentação contribui para a crença no valor criativo da artista, já que procura reconhecer nela o capital específico, alguém que já estudou a literatura e a manipulou a partir de uma perspectiva de ensino e organização de livros. Antes de partir para a análise do livro, é importante explorar também o trabalho gráfico feito. O livro foi editado pela Grafatório, uma Vila Cultural com foco em Artes Gráficas também mantido pelo PROMIC. Segundo seu site (2025), a Grafatório é uma associação sem fins lucrativos especializada em artes gráficas. Contém as seguintes diretrizes:

O principal objetivo do Grafatório é fomentar a cultura das artes gráficas na cidade de Londrina, por meio de quatro linhas de ação: Investigação & Experimentação — pesquisa estética e de linguagem das artes gráficas; desenvolvimento e aplicação de técnicas alternativas e artesanais de impressão. Capacitação — promoção de cursos, oficinas, workshops, palestras e grupos de pesquisa na área de artes gráficas. Produção — criação de objetos gráficos nas mais diversas técnicas e suportes; disponibilização à comunidade de espaço estruturado para a produção gráfica. Difusão — universalização do acesso à fruição crítica das artes gráficas; formação de acervo visual e bibliográfico público; montagem de exposições. (DESCONHECIDO, 2025, s/p)

Ativa desde 2012, a Grafatório é gerida pelo jornalista e editor Felipe Melhado e pelo designer Pablo Blanco. Em seu edital dedicado a Vilas Culturais, o PROMIC tem a função de pagar as contas básicas: aluguel, água, luz e um salário para um funcionário atender as demandas do espaço em horários comerciais. Todo o resto do material utilizado para a criação de livros é adquirido por meio da colaboração de outros integrantes. Há também um coletivo de mesmo nome que ocupa o espaço semanalmente. Focada em artes gráficas, os produtos da Grafatório não são somente livros, mas livros-objeto, como também outros tipos de produtos alinhados à pesquisa de artes gráficas.

É interessante pontuar que o Grafatório participa de muitas partes do processo criativo por trás de seus livros. Muitas vezes, a equipe consegue parte da verba específica para o livro propondo um projeto para outros editais do PROMIC. Depois disso, os participantes do coletivo Grafatório produzem o livro, fortalecendo a comunidade editorial local com seus revisores, diagramadores, ilustradores e designers. Outro ponto também é a distribuição: a Vila fica responsável por lançar, vender e promover feiras e festas de caráter

artístico que auxiliem na divulgação da obra. Sobre isso, em entrevista publicada em uma dissertação de mestrado escrita pela autora (2022), Melhado afirma:

É um esforço nosso também de criar ambientes de encontro que sejam os menos formais possíveis, que de preferência sejam ambientes de festa, a gente tenta organizar o evento para que tenha esse tipo de clima, a gente acha que os encontros que são mais interessantes e que desdobram em coisas legais e que as *pessoas afetam umas às outras* acontece nesse tipo de ambiente [...] você tem que pensar num ambiente em que as pessoas permaneçam de uma forma confortável para que elas possam se cruzar. (MELHADO *apud* TEIXEIRA, 2022, p. 157, grifo nosso)

Esses espaços informais, assim, são legais de ver, de *sociabilidade literária*. Isso talvez seja uma coisa que Londrina tenha perdido um pouco nas últimas décadas, né? Você vê os relatos das pessoas até a década de 80, você tinha uns lugares assim, o Valentino¹³ antigo, é muito emblemático, iam lá os poetas, lançamento de livro – mas não era um espaço exatamente pra isso, concebido para esse fim. Mas a sociabilidade das pessoas que curtiam tava lá. Depois não sei o que aconteceu – hoje é mais difícil ainda – eu vejo aqui em Londrina que tem um isolamento, né? Das pessoas que trabalham com livro, com literatura. Difícil as pessoas se encontrarem. (MELHADO *apud* TEIXEIRA, p. 165-166, grifo nosso)

A fala do jornalista demonstra algo que reiteramos ao longo do trabalho, sendo esta a tese em si: uma das maneiras de potencializar a manifestação artística é compreendê-la a partir dos afetos, de enunciações e das vivências. Assim, os desdobramentos de cada livro devem ser pensados como uma performance que simboliza algo no campo literário, que toma um espaço, uma posição, entre vários sujeitos.

Ao entrarmos em contato com a obra *As Regras da Arte*, de Pierre Bourdieu (1996), começamos a compreender o que ele intitula de campo de produção literária. O pesquisador traça de forma bastante didática as manifestações literárias sobre o mapa da França. Mostra ali quem são os autores que percorrem quais bares, salões e teatros – eis aqui a importância do espaço físico para a literatura – e o que isso simboliza. Para Bourdieu (1996, p. 261), esse mapa, apesar de bastante literal, é carregado de jogos de poder, competições e tensões:

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de *complementaridade* ou de *antagonismo* etc.) entre posições (...) Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições (...) Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo (...) (BOURDIEU, 1996, p. 261)

¹³ Valentino é o nome de um bar da cidade de Londrina, inaugurado em 1979, e bastante reconhecido nos anos 80 por ser um ponto de encontro de artistas de vanguarda. Segue ativo até hoje, mas sem essa característica como principal, como aponta Melhado (2022).

O que o autor aponta é para um sistema que abriga vários elementos e sujeitos que irão tomar posições opostas ou complementares de forma proposital ou não. “Tomada de posição” se relaciona com o lugar da obra e do autor no campo, o que pode ser influenciado por inúmeros capitais que Bourdieu apresenta no início de seu livro: social, cultural, econômico...isso detalharemos em breve. O teórico afirma que

Cada tomada de posição (temática, estilística, etc) define-se (objetivamente e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à problemática como espaço dos possíveis que aí se acham indicados e sugeridos; recebe seu valor distintivo da relação negativa que a une às tomadas de posição coexistentes às quais está objetivamente referida e que a determinam, delimitando-a. Daí se segue, por exemplo, que o sentido e o valor de uma tomada de posição (gênero artístico, obra particular, etc.) mudam automaticamente, mesmo quando ela permanece idêntica, quando muda o universo das opções substituíveis simultaneamente oferecidas à escolha dos produtores e consumidores. (BOURDIEU, 1996, p. 263)

De forma resumida, Bourdieu demonstra que a diferença é importante no campo de produção literária. A complementaridade e o antagonismo marcam as características de cada livro, cada vila cultural, e da relação que eles travam entre si, num esquema de rede afetivas e de colaboração que envolvem a cidade. Tais pensadores fazem questão de lembrar que a literatura é mais coletiva do que parece: o texto, o livro, os leitores, os autores, as instituições culturais e críticas se afetam. É a *sociabilidade* literária lembrada por Melhado em um trecho supracitado. Como citado anteriormente por Bourdieu (1996), a produção simbólica em torno de um livro é construída coletivamente por diversos agentes daquele campo. Este trecho é especialmente importante para pensarmos o *corpus* selecionado para este trabalho. São autoras mulheres, poetisas, que residem fora do Eixo Rio – São Paulo. *Molhados & Escorregadios* (2023a) é o primeiro livro de Layse Moraes e *Tremulus* (2023) é o segundo de Neuza Pinheiro¹⁴. *Cianureto* (2021) é o primeiro livro de Isabela Cunha e *Os movimentos da cabeça* (2024) é o sexto livro de Samantha Abreu. Muitas dessas autoras dependem de que a cidade e o sujeitos dela participem da produção da crença no valor da obra – e, como veremos, isso não ocorre somente no momento da divulgação do livro, mas pode ocorrer também na edição gráfica dele.

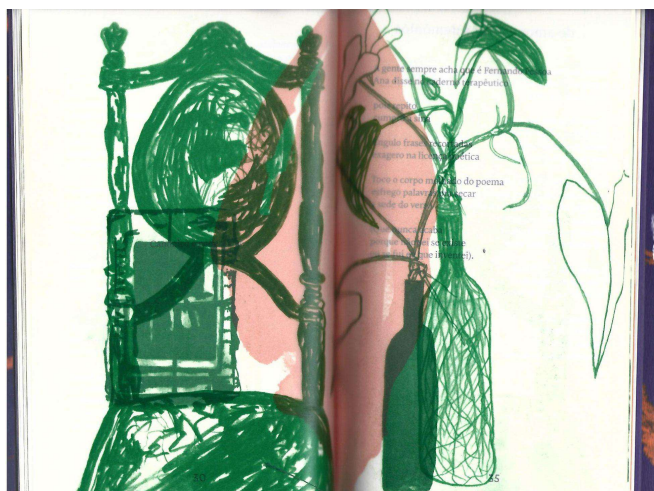
O livro traz desenhos de Carolinaa Sanches, amiga de infância de Moraes e participante do coletivo da Grafatório, com projeto gráfico de Gabriela Campaner e Pablo Blanco e edição de Felipe Melhado. Os exemplares foram costurados artesanalmente por

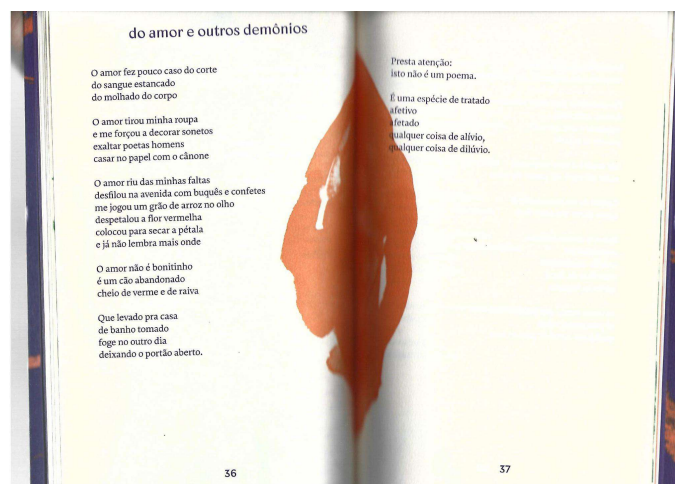
¹⁴ Pensando em condições de gênero da mulher contemporânea, no mercado editorial extremamente focalizado entre Rio de Janeiro e São Paulo e no lugar da poesia nesse campo, geralmente subalterno, podemos dizer que as autoras estão em desvantagem em relação a seus antagonistas.

Letícia Albanez, e têm acabamentos do tipógrafo Silvio Valduga. O livro contém diferentes folhas: uma transparente, onde estão os desenhos em verde, que fazem sobreposição com o papel pólen mais comum, criando composições ilustradas bastante interessantes. Nelas, surgem manchas e outras intervenções que parecem conversar com a ideia do molhado, que perpassa toda a obra. Sobre o tema do livro-objeto, Melhado, um dos integrantes da Vila Cultural, aponta:

Às vezes eu vejo assim: "Ah, vamos distribuir livros, e as pessoas vão se interessar por literatura, [...] isso vai ser um incentivo à leitura, a gente vai incentivar as pessoas a lerem se dermos livros para elas" – eu tenho dúvidas se isso realmente funciona, porque faz tanto tempo que esse tipo de ação é feita no Brasil, e nem por isso o índice de leitura subiu. Não vejo isso. Às vezes as pessoas não têm grana para comprar livro, é um problema econômico fundamental, mas não sei se isso dá certo. Agora, nossos livros não são de graça, a maioria, quando a gente tem apoio do PROMIC, a gente consegue distribuir de graça, parte da tiragem vai para a biblioteca, vai pras Vilas, para a biblioteca de acesso público. E aí eu imagino assim: alguém que não tem afinidade com o texto e pega um livro do E. E. Cummings, esse aqui que te mostrei (editora Noa Noa, Cleber Teixeira), que tem um apelo tátil, visual, um apelo "outro", eu hipotetizo que essa pessoa talvez possa ter uma *experiência de leitura mais interessante, mais viva, mais rica, mais mobilizadora*, porque se ela não tem hábito de leitura, pode ser que esse objeto *afete* ela, *primeiro como objeto* e depois como texto. Pode ser que isso aconteça. Mas não sei se isso é regra. (MELHADO *apud* TEIXEIRA, 2022, p. 160-161, grifo nosso)

O apelo “tátil” e “outro” citado por Melhado diz respeito ao foco da Vila Cultural, as artes gráficas, são uma forma de afetar este leitor de forma mais aprofundada, “primeiro como objeto e depois como texto”. Nesta entrevista, o jornalista deixa claro que encara a arte gráfica como um diferencial deste livro, que pode chamar atenção por este tipo de mídia visual, alcançando o leitor por uma via que é externa ao texto. Privilegiar a produção gráfica se torna uma maneira de afetar.





Outro modo de fazer que se torna afetivo por meio do PROMIC é a remuneração dos envolvidos, a divisão do trabalho e outros detalhes que podem ir mudando de acordo com cada projeto. Em modelos privados, é raro que a equipe editorial ganhe valores comparáveis ao montante do autor. Com o PROMIC e outras verbas públicas, o gerenciamento do orçamento se torna também um modo de pensar sobre o trabalho e sobre os valores de cada um no processo. A cadeia por trás do livro se torna um espaço de reflexão. Sobre isso, Moraes declara:

Em relação ao livro, a gente optou por uma divisão bastante comunista das coisas, de jeito igual. Então, a gente pensou assim: vamos gastar o valor do livro: temos R\$27.000, para impressão, costura, montagem, vamos pagar isso, e o resto, o que sobrar, a gente vai dividir de igual pra igual com todas as pessoas que fizeram o livro. Essas pessoas são as pessoas principais, assim, do projeto, que sou eu, né, a Carol, que é a ilustradora, a Gabi Campaner, que é designer, o Pablo [Blanco], que é o outro designer, e o [Felipe] Melhado, que seria o editor. (MORAES, 2025, s/p.)

É interessante notar que as formas de remuneração também se tornam simbólicas nesse modo de produzir. Tal divisão “bastante comunista” não deixa de relacionar com um jeito de dividir o trabalho e o montante recebido de maneira com que todos se sintam envolvidos de maneira igualitária no processo, tendo a mesma valorização pelo seu trabalho, algo bastante raro no processo de produção editorial. A criatividade e o afeto invadem, neste caso, até o modo de pagamento, mais uma vez demonstrando que há no PROMIC a permissão de um modo de fazer que é afetivo e criativo que provém da autonomia que os sujeitos têm no momento de pensarem seus projetos.

Em *Molhados & Escorregadios* (2022), questões relacionadas ao poder e aos afetos percorrem a obra do início ao fim. No livro, há 29 poemas, alguns sem título; a grande maioria perpassa por imaginários em torno de corpos d’água e do líquido em si, campo

semântico bastante recorrente em toda a obra. Para começar a discussão, sugerimos iniciar pela leitura de um poema que sugere o modo com o qual o livro se faz (2023a, p. 36-370:

do amor e outros demônios

o amor fez pouco caso do corte
do sangue estancado
do molhado do corpo

O texto, escrito em versos livres e com título todo em minúsculas, é iniciado entre as simbologias já habitadas no campo semântico do livro: molhado, estancado, usando esses adjetivos para conectá-lo ao restante da obra e entrar no tema do amor, que não será analisado de forma rasa, mas profunda, mergulhada.

O amor tirou minha roupa
e me forçou a decorar sonetos
exaltar poetas homens
casar no papel com o cânone

Nesta estrofe, o sentimento do amor se materializa quase como um outro corpo e provoca no eu-lírico violências diversas, forçando a consumir, por exemplo, literatura estrita aos homens e aos poderosos. A ideia de “forçar” demonstra que esse movimento vai em desacordo com o desejo do eu-lírico.

O amor riu das minhas faltas
desfilou na avenida com buquês e confetes
me jogou um grão de arroz no olho
despetalou a flor vermelha
colocou para secar a pétala
e já não lembra mais onde

O amor não é bonitinho
é um cão abandonado
cheio de verme e de raiva

Que levado pra casa
de banho tomado
foge no outro dia
deixando o portão aberto.

Há no trecho uma tese explícita: a de que o amor romântico deve ser revisto, que, ao contrário do que a sociedade afirma, suas ações são violentas, cruéis e frias. Para reforçar sua afirmação, o eu-lírico recorre a diversas imagens: o “grão de arroz no olho” como o desconforto sutil do casamento e o “cão abandonado cheio de verme e de raiva” como algo no qual se investe (banho tomado, levado pra casa) retorna à posição de violência ou de

falta. Para a voz lírica, o amor romântico é perigoso para as mulheres: há uma exposição sutil das diferenças de gêneros colocadas no poema, que se inicia a partir da leitura de poemas homens, por exemplo. Por fim, ela finaliza:

Presta atenção:
isto não é um poema.

É uma espécie de tratado
afetivo
afetado
qualquer coisa de alívio,
qualquer coisa de dilúvio.
(Moraes, 2023a, p. 36-37)

Neste texto, a voz lírica segue trabalhando com imagens relacionadas à água: “molhado do corpo”, “colocou para secar a pétala”, “dilúvio” fazem com que o poema converse com a obra toda. O poema aborda o tema do amor de maneira nada ingênua: nele, o amor é ultrapassado, causa vazios, é indiferente, movendo uma porção de afetos negativos. O amor aqui não é idílico, mas fruto da celebração acrítica do amor romântico, cheio de rituais estéreis, muito criado a partir de resquícios de uma literatura antiga: poetas homens, sonetos. O corpo é marcado neste poema, saindo dessas experiências como um arquivo de violências. Parte do poema é escrita no passado, até que a voz lírica corta o próprio poema, voltando para o presente, recusando este modelo romântico: “Isto não é um poema”. Este verso, teoricamente falso, serve para exemplificar um processo que se dará repetidamente durante o livro: é preciso falar dos afetos em torno da escrita, do seu poder, e desritualizar a literatura. O poema, ao contrário do amor retratado nele, leva a sério os afetos e o poder de afetar. Não esquece está a pétala, não machuca sem querer, não foge após o cuidado. Ele se deixa ficar (alívio), se deixa nutrir (dilúvio). A experimentação desse corpo, depois disso, passa a ser mais propriamente sentida, diferente dos processos que vinham acontecendo: o decorar de sonetos, a roupa arrancada, a indiferença, a violência. Neste caso, o sentimento pode ser um antídoto para esses elementos tão incômodos, estruturados: o grão de arroz no olho, o cânone, o contrato de casamento. Embora não ofereça marcações claras de gênero, o poema denuncia o lugar dolorido e ritualístico do amor, aquele oferecido pelo patriarcado. É possível dizer que este poema manipula também ambos os temas principais dessa tese: poder e afeto. O texto procura demonstrar o que a visão tradicional do amor romântico, aqui cheia de frieza e criticada pela voz lírica, produz no corpo manipulado por ele, sem poder. Este amor, mesmo cuidado e cultivado (o cão tomado banho) escapa pelas

mãos desse corpo, que não têm nenhum controle. Depois desse arquivo de violências (algumas pequenas, outras maiores), este corpo se direciona para outros afetos, encara o amor romântico de outra forma, se deixa levar, diluir – não sem antes olhar para si, convocando o leitor, “presta atenção” (2023a) mesmo e utilizar as experiências para estabelecer pra si um novo conjunto de regras, “um tratado” (2023a). No fim, é possível entender a trajetória do poema como uma autorrealização em que a voz lírica retoma o poder, de alguma forma, nem que seja somente para denunciá-lo. Esse movimento aparece também em outro poema, este intitulado “às que vieram antes”, numa forma de dedicatória:

Numa solidão filha única
neta única
cresci forçando raiz

Como analisado anteriormente no trabalho, retomamos este poema para demonstrar a representação de um sujeito que se constrói através do outro, e já estabelecendo uma relação com o solo, seguindo com a proposta imagética do livro.

Pedia à minha vó que me contasse histórias
mas ela se negava sempre
“Não é bom ficar lembrando”
dizia.

Cavei a terra com minhas mãos de menina
escarafunchei até mesmo os insetos inventados
cataloguei desejos no quintal de casa
inventei minhas memórias

Tendo sido negado o acesso à história de suas antepassadas e a de sua própria, a voz lírica toma as rédeas de situação, buscando as pistas que tinha a seu dispor e “inventando” o resto, num envolvimento parecido ao da autoficção.

Agora crescida
tento viver pelas mulheres que vieram
antes de mim
apagadas entre tantos nomes
casadas sem amor
fugidas da própria terra
que perderam tudo o que tinham
para se avermelhar
no sul do país

Mulheres que passavam ternos de linho
dos pais e dos maridos
e cosiam as bainhas dos vestidos das filhas
e pariam loucura atrás de loucura
e amavam demais
não necessariamente
nessa ordem

Quando a loucura dá o tom do sangue
olhar a raiz é encarar a maldição

Desenterrar as memórias, falar sobre as antepassadas, citá-las é impedir toda a disforia e tragédia estabelecidas no trecho anterior. É liberar as próximas gerações dos efeitos do não-dito, que estabelece a loucura, a violência e o sofrimento.

Mas olhar a raiz talvez seja também
arrancá-la
e mesmo com as mãos machucadas
deixar espaço
para o novo

Honrar o caminho apesar de toda a dor
essa odisseia de trompas e cicatrizes
que me trouxe de ventre em ventre até aqui

E invocar como numa súplica
ou oração:
a partir do meu ventre e da minha boca
a loucura não conta mais nossas histórias
não enquanto houver espaço
para a palavra.

(MORAES, 2023a, p. 13-14)

O poema parte da ideia de uma linhagem feminina – e assim desenha-se a voz lírica que conta sua história. De novo, temos um corpo (até porque lemos “trompas”, “cicatrizes”, “ventre”, “sangue”) com memórias: algumas inventadas e outras escondidas pela recusa da avó, que não queria contar histórias. Apesar disso, vemos um movimento que segue em frente apesar do não, do silenciamento – ordem de acontecimentos que se repete no próximo poema que será analisado. Da ideia de uma linhagem dolorosa e cheia de silenciamento “apagadas entre tantos nomes / casadas sem amor / fugidas da própria terra” (Moraes, 2023a, p. 13), surge a loucura, fruto do trabalho doméstico e de uma violência quase silenciosa. É o relato de uma “odisseia”, que em geral remete a heróis masculinos, feita por mulheres cuja história e poder de denúncia foram apagados. A voz lírica busca um caminho diferente, fazendo questão de ir até o ponto de dor e repensar a raiz, a origem dessas mulheres. As imagens de terra, “cavei a terra com minhas mãos de menina / olhar a raiz é encarar a maldição” (Moraes, 2023a) refletem sobre a possibilidade do replantar-se, de refazer a sina dessas mulheres a partir da palavra, da fala: “a loucura não conta mais nossas histórias / enquanto houver espaço / para a palavra”. Assim, a voz lírica exorciza o

sofrimento até então acontecido, prometendo a si mesma uma mudança: a ruptura com o silenciamento.

Se levarmos em conta o apontamento de Bourdieu (1996) sobre o sujeito sempre tecer relações de antagonismo e complementaridade com os outros elementos do campo de produção literária, é possível argumentar que Moraes (2023a) apresenta em alguns poemas (assim como nos seus trabalhos acadêmicos e em relação ao PROMIC) uma relação íntima com outras mulheres. É o que nota Mar Becker, poeta gaúcha ganhadora Prêmio Minuano e finalista do Jabuti, ao produzir o texto de apresentação que está na orelha do livro de Moraes (2023a):

Em *Molhados & Escorregadios*, Layse Barnabé de Moraes encara o “medo de ter coragem”, atravessa-o e se lança à feitura de uma poética vigorosa, úmida e feroz como a vida, como deve ser o chamado para que nós mulheres tomemos parte de nossos corpos. Com ela, vemos rebelarem-se as meninas que fomos, por vezes numa “solidão filha única”, e nos damos conta de que no fundo uma mulher são muitas. É tempo de dizer as palavras de que nossas avós nos apartaram, sob a justificativa de que “não é bom ficar lembrando”. (BECKER *apud* MORAES, 2023a, s/p.)

Assim, pode-se ver que a obra revela uma espécie de pacto de transformar a história da mulher, antes silenciada. A proposta atual é, então, traçar uma nova trajetória sem deixar de reconhecer o que também não foi dito, sem esquecer “as que vieram antes”. É uma maneira afetiva de buscar poder, ambos os temas deste trabalho. Aliás, é algo que carrega a imagem dos afetos, como o “encarar o medo de ter coragem”.

Além disso, as ideias de complementaridade, expostas por Bourdieu, são caras a essa obra e às mulheres que ali aparecem. É um livro cheio de vozes femininas, composto por uma espécie de colagem colaborativa entre Moraes e as autoras que ela escolhe para “participar” do livro. Isso também colabora para a compreensão da literatura como uma rede afetiva, como já pensado por Frederico Garcia Fernandes (2017) neste trabalho. São várias as ocorrências do tipo: citações, referências diretas, dedicatórias. A começar, a presença da própria Mar Becker, uma das autoras estudadas por Moraes em sua tese de doutorado carrega para o livro um outro peso: há assim a análise por parte de uma autora premiada e referenciada em relação aos escritos. E Becker (2023a) compreende essa multiplicidade: “Em suas páginas molhadas, vejo tantas mulheres, vejo a menina e a avó, a mãe e os rostos da memória, vejo Ana Cristina, Angélica, Natalia. Vejo as que vieram antes. Vejo a mim mesma.” Ao citar o primeiro nome das autoras trazidas por Moraes, Becker (2023a) explora a sua presença ao lado de outras imagens sem sobrenome: Natalia [Timerman] se torna uma referência como autora, como mulher e como imagem, símbolo dos seus próprios escritos.

Tomemos isso aos poucos, na mesma ordem que ocorre no livro. O que procuramos demonstrar é que a presença dessas mulheres em *Molhados & Escorregadios* (2023a) é uma forma de estabelecer relações complementares em relação à sua posição no campo de produção literária e ao cânone. Nas análises dos poemas anteriores, foi possível ver que a voz lírica, muitas vezes, tenta demonstrar um movimento contrário a um cânone estéril, masculino e silenciador da voz feminina. A própria estrutura dos poemas ali colocados demonstra isso: não há modelo fixo para os poemas, muitos não têm títulos e nem musicalidade – e isso é relevante aqui justamente porque a voz lírica diz reconhecer o que é um soneto. Embora seja esse um modelo bastante comum na contemporaneidade, é também uma forma de simbolizar no campo da produção literária, como diz Bourdieu (1996): é uma tomada de posição a partir do estilo. Há, então, uma maneira de estabelecer complementaridade com autoras já reconhecidas, inclusive partilhando com elas a escrita de um poema, como acontece no poema “tudo o que eu nunca te disse, dentro dessas margens”, dedicado a Ana Cristina Cesar, “de quem roubei e embaralhei os versos”:

Quando entre nós
Só havia
Um tea for two total
Você reaparecia abruptamente
Abria as cortinas com palpites
Movido contraditoriamente
Por desejo e ironia

Tua mão que desliza
Distraindo-me?
Sobre a minha mão
E ficaram assim, por mais de hora,
Olhos nos olhos, e quase testa a testa
Pour mémoire

As cartas não mentem jamais
Desde que voltei tenho sobressaltos
Ao ouvir tua voz ao telefone
Bom mesmo é dar a alma como lavada

Beware: te desejo
Deslavada. Sem luvas. Meio bruta. Umas tantas cismas.
Me jogo a teus pés inteiramente grata.

(MORAES, 2023a, p. 22)

A colagem entre a sua escrita e a de Ana Cristina Cesar parece criar uma cena íntima entre as autoras. Estudada por Moraes em seu processo de doutoramento, Ana C. aparece

também em outro poema. Diferente do outro, essa ocorrência é mais cifrada e sutil, aparece sem título nem aviso:

A gente sempre acha que é Fernando Pessoa
Ana disse no caderno terapêutico

pois repito
cumpro a sina

Engulo frases recortadas
exagero na licença poética

Toco o corpo molhado do poema
esfrego palavras pra secar
a sede do verso

(Que nunca acaba
porque não sei se existe
ou se fui eu que inventei).
(MORAES, 2023a, p. 35)

O primeiro verso é um breve poema de Ana Cristina Cesar. No primeiro poema, há uma composição que apresenta muitas referências à escritora, como também trechos de poemas dela, como numa espécie de homenagem. Tal modo de fazer, que também cita outras escritoras em outros trechos, parece ser uma maneira de dividir com elas o poder do cânone, como também de lembrá-las, não deixar com que sejam esquecidas ou silenciadas. Há uma potência dialógica na obra que a contextualiza, a aproxima do trecho Rio-SP e de certo poder, mostrando que a voz lírica reconhece a literatura de autoria feminina contemporânea e a escrita dessas mulheres em especial. Um outro exemplo é um poema dedicado a Natalia Timerman, autora paulista, autora dos livros *Copo Vazio* (2021) e *As pequenas chances* (2023). O título do poema é o mesmo de um desses livros, talvez o primeiro responsável por fazer Timerman ser reconhecida como escritora: *Copo Vazio*, um romance que aborda o *ghosting* por meio da personagem Mirela, que conhece Pedro, que acaba desaparecendo após alguns encontros. O texto de Moraes descreve uma voz lírica que espera o apaixonamento intensamente, vendo em qualquer transeunte essa possibilidade. “Achei que você fosse você” (MORAES, 2023a, p. 56) é uma frase que se repete. Tal sugestão parece ter a mesma busca incessante por alguém, a mesma vigília, tanto que se desfaz, como nos trechos (MORAES, 2023a, p. 56-57) “Escuta / isto não é um poema / te espero / ainda” e “Em todos aqueles dias / em que vivemos / como se o tempo bastasse / achei mesmo que podia ser você / apesar de não ter sido nunca / nem mesmo quando estive aqui”. Como o livro, o texto escancara a expectativa diante do objeto amado e de uma experiência que a quebra totalmente. O interessante para este trabalho é o ato de citação e

dialogismo da obra com outras autoras, exemplificando o sistema de redes que se espalha sobre o campo de produção literária. Em entrevista, ao ser perguntada sobre isso, Moraes (2025) afirma:

Eu acho que é uma coisa bem natural. Inclusive, tem um capítulo da minha tese que eu falo sobre isso (...) um capítulo de livro, na verdade, que chama *Infecção na Sentença*, é a ansiedade de autoria na escrita das mulheres. Vai dizer, basicamente, que os homens lidam com os antecessores literários de uma forma a lutar para ver quem tem mais influência, tipo, né, pensa, mesmo com as escolas literárias, uma quer superar a anterior (...) Com as mulheres, como a gente não tem o registro (...) elas têm uma ansiedade de autoria e não uma ansiedade de influência, então as mulheres, elas querem, elas se perguntam se elas podem ou não ser escritoras (...) A gente traz elas para o texto como um escrever junto, assim, a Mar Becker faz muito isso, ela escreve muito a partir de, se vai falar, da própria Virginia Woolf e também da avó dela. Eu acho legal, é como se as mulheres que vieram antes, as escritoras que vieram antes, elas ocupassem o mesmo lugar, quase, das ancestrais realmente, assim, sabe, da avó, da mãe. (...) Esse intertexto, né, na escrita, na escrita de forma geral, acho que os escritores fazem isso o tempo todo, homens e mulheres, mas *eu acho que das mulheres em específico entram numa relação mais afetiva*. (MORAES, 2025, s/p.)

Ao citar Gilbert e Gubar (2017), autoras de *Infecção na Sentença: a escritora e a ansiedade de autoria*, vemos uma estrita diferença entre o que pra nós quer dizer travar relações de poder e afeto com o campo de produção literária. Segundo as autoras, e relembrando Bourdieu (1996), a relação que um homem trava com seus antecessores, ocupantes de outros espaços no campo, é de disputa, antagonismo, diferença. Enquanto isso, a escrita de autoria feminina se mostra de modo a dividir o poder, trabalhando-o através do afeto, pensando através da complementaridade. A autora afirma, por fim, se referindo às mulheres escritoras contemporâneas: “A gente não dialoga nesse sentido de, ‘ah, deixa eu ver o que eu posso fazer de diferente.’ A gente traz elas para o texto como um *escrever junto*.” (MORAES, 2025, s/p.). Essa movimentação é também reconhecida pela pesquisadora Di Leone (2014), quando diz que uma das características da escrita contemporânea é pensar sobre os modos de convívio e intersecção que a poesia “coletiva” produz. Muitos grupos de mulheres artistas têm se formado a partir dessa base, como clubes de escrita, oficinas e outros coletivos somente para mulheres. Em artigo ainda no prelo, Fernandes ([2026?]), relata resultados de uma pesquisa voltada aos coletivos poéticos realizada em colaboração com docentes de 8 universidades brasileiras, revelando que “coletivos poéticos se caracterizam como espaços de participação cidadã e instrumentos de reconfiguração estética e política de territórios, dos quais emergem não apenas tensões estéticas, mas também políticas.” Os modos de fazer estudados aqui nesta tese parecem

corroborar com esse entendimento. Além disso, ele diz ainda: “Trata-se de um modo de existência da arte que não se limita à expressão individual, mas que emerge de uma lógica coletiva, por meio da qual se tornam visíveis as dimensões da identidade, do território e da criação estética.” Os temas colocados por Moraes (2023a) parecem passar diretamente por essa lógica de criação em conjunto.

Voltando ao livro, muito da escrita da obra utiliza imagens em torno do próprio ato de escrever, como acontece também no brevíssimo poema “Cuidado comigo \ que te escrevo um poema \ enquanto finjo \ passar a limpo \ a lista de compras” (MORAES, 2023a, p. 19). Muitas vezes, a própria literatura surge como uma forma que desfaz um conceito doméstico e silencioso de mulher, que passa a ser despojado. A mulher toma para si o poder da palavra, como explicitado no poema anterior, para curar-se e estabelecer uma outra relação com a rede. Aqui os ideais de gênero (baseados em estereótipos e violências) são desfeitos pela poesia. É a crítica principal de outro poema de Moraes (2023a), este sem título:

Silêncio
a professora dizia
depois o professor
a catequista
a diretora do colégio
a pedagoga
o inspetor
os amigos homens
os homens

Neste poema, a mulher é silenciada continuamente por diversas pessoas ao seu redor. O eu-lírico faz uma denúncia desses espaços e sujeitos, não sem antes trazer citações desses em *itálico*, estratégia interessante para reiterar que essas são falas. A violência de gênero se destaca pela repetição da palavra “homens”, reiterando a dominação masculina. No próximo trecho, descobrimos o que é dito por eles:

*Você fala demais
você não sabe o que diz
quem fala muito
não sabe de si
ouça mais
não abra a boca
engula a frase
force o medo
para dentro*

Não obedeci
apesar de algumas palavras
ainda insistirem

em não sair

Ficam presas na ponta da língua
no avesso dos dentes
na mandíbula
na mordida

Escondidas
danço com elas

(MORAES, 2023a, p.28-29, grifos da autora)

Neste poema, as palavras têm força própria, de maneiras diferentes. Primeiramente, aparecem nos constantes pedidos de silêncio feitos à voz lírica. Sujeitos diferentes, dos variados espaços percorridos ali, pedem silêncio, oprimindo quem escuta. O poema tem suas “falas” sublinhadas pelo *itálico*, assim o desejo da sociedade se interpõe sobre quem escreve, de forma assinalada, pronunciada. Aqui, a violência se faz ainda mais clara, quando se pede “engula a frase / force o medo para dentro” (MORAES, 2023a, p. 28) As palavras, porém, obedecem, mesmo que o sujeito em si não o faça, o que demonstra a força delas, ou seja, o que podem causar em quem sofre os efeitos do silenciamento. Ficam presas, assim como quem as escreve, mas é nessa prisão mesmo que há certo sentimento de liberdade, exposto na última linha “Escondidas / danço com elas”. A letra em *itálico* tenta calar a voz lírica, que é afetada, mas não se deixa paralisar por completo, segue em movimento, dançando, mesmo que escondidas. Esta é a importância dos afetos: não dá para excluí-los, retirá-los de cena, eles seguem agindo à revelia daqueles que tentam controlá-los.

Este também é um poema sobre poder: o cânone é sobre quem pode falar, mas também sobre quem pode calar. Neste texto, fica claro quem pode calar uma mulher: as instituições educativas (a professora, o professor, a diretora, a pedagoga, o inspetor), a religião (a catequista), o patriarcado (os amigos homens, os homens). Independente da intimidade entre os sujeitos (aqui importa a distinção entre amigos homens e homens), há a dominação da mulher por parte do silêncio, até porque a fala e a escrita podem ser sua salvação. Não é difícil, assim, dizer que a voz lírica é feminina. Diz um outro trecho de poema: Enquanto eu puder desenhar / o futuro pela linguagem / ele existe (Moraes, 2023a, p. 27). Há uma esperança que se faz através da linguagem, do falar, do se colocar, e da coragem. Vejamos um dos últimos poemas do livro, sem título:

Rebenta em mim uma
espécie de enxurrada

Ando muito úmida
molhada

quando vejo escorri
e isso
com certeza
não vem da sua mão
Não sei nadar
nunca aprendi
por isso assusto quando me vejo
chegar
levando tudo em volta
até as palavras
presas nas beiradas

É preciso ter cuidado
disseram
quando a água fica assim
mexida

Fiel ao ar que me rege
me recuso a temer

Corrente
cumpro a sorte
do que rebentar
nos olhos

Ungida
me consagro a mim
fluxo
tromba d'água.

(MORAES, 2023a, p. 60-61)

A imagem da água atravessa o poema (e o livro) por inteiro: “enxurrada”, “úmida”, “molhada”, “escorri”, “nadar”, “corrente”, “tromba d’água”. Aqui, parece simbolizar um transbordamento interior. Esta imagem da água não é passiva ou calma, mas forte, transformadora. O texto segue a estrutura dos outros, livre e sem métrica, às vezes cortado de forma abrupta, lembrando o ritmo, talvez, da própria água em movimento. A ausência de pontuação contribui para uma fluidez maior do texto, que segue até finalizar em “tromba d’água”.

Além disso, este texto é importante porque demonstra outra linha que rege o livro, a da sensualidade, mas provocada pelo próprio sujeito, evocando o quadro *A origem do mundo*, de Gustave Coubert, em que há representada uma mulher com a vulva exposta. A voz lírica afirma: Gosto de entrar em mim / enquanto a encaro no espelho / narciso vulgar (...) Gosto de entrar em mim/ depois de fingir com leveza / que é só isso / os dedos inventando teclas / dedilhando lugares desconhecidos / abrindo caminhos / enganando os pelos / eriçados.” (Moraes, 2023a, p. 39). Há uma autonomia desse corpo desejante (isso

com certeza / não vem / da sua mão), afirmando categoricamente que o movimento não depende de um outro, mas é autossuficiente. A voz lírica se provoca e ela mesma se basta.

Pode-se concluir que o livro *Molhados & Escorregadios* (2023a) revela muitas particularidades do afeto e de poder ser analisado à luz das perspectivas de Pierre Bourdieu. A autora e sua produção, aqui tomada de forma constelar, mobilizam estratégias estéticas e discursivas em torno de sua obra: primeiro, o afeto, ao convidar diversas autoras para participar de sua obra, ao lançá-la com leituras em torno de amigas, ao citar um outro diversas vezes nos poemas ali presentes. Uma das estratégias utilizadas pelas autoras para angariar mais visibilidade no campo de produção literária é a exploração da coletividade dentro e fora do texto. Depois, em relação ao poder, há a insistência em chamar-se escritora, sublinhando o gênero, e a ocupar espaços, os modos de fazer, produzir e recompensar os envolvidos na produção gráfica. O poder, porém, não está circunscrito ao lado de fora da obra, está muito bem disposto dentro dela também. Ao lermos os poemas, há a presença constante de uma mulher que se coloca, que se torna suficiente, que vê no próprio ato da escrita algo de poder e de esperança. A escrita reconhece o espaço delicado que uma poeta ocupa, com a responsabilidade de citar antepassadas, desvelar memórias, enfrentar silêncios e inaugurar espaços. O gênero aparece desafiante do amor romântico, da unilateralidade da mulher confinada ao espaço doméstico, e está alinhado ao próprio desejo, erótico e de escrita. Se canônico é poder falar, como aponta a própria autora, ela fala, também abrindo espaço para outras falarem.

¹⁵É nesse ponto que o PROMIC se torna central às análises aqui colocadas. *Molhados & Escorregadios* (2023a) é uma obra regida por um Programa que não só a viabiliza materialmente, mas estrutura modos específicos de produção, circulação e legitimação. Ao mesmo tempo que amplia a autonomia da autora em diversos sentidos, impõe por meio do edital e dos critérios de avaliação diversas formas de apresentação, prestação de contas e expectativas que orientam as produções de maneira profunda. Além disso, discute em sua poesia o poder e o des-silenciamento da mulher por meio da escrita. A questão do gênero surge como o reconhecimento de uma falta (falta de direitos, de voz, de registro, algo que culmina em dores, passadas de geração em geração), mas também de uma rede específica de afeto e apoio, como mostram as relações estabelecidas ao longo do capítulo e do livro. Assim, as estratégias utilizadas por Moraes (2023a) revelam-se não

¹⁵ Um dos projetos propostos por Moraes em relação ao PROMIC é um e-book intitulado “Uma vontade enorme de gritar”, que contém escritos das mulheres da Cadeia Pública Feminina para quem ela ofertou oficinas de escrita e cura.

somente estéticas e afetivas, mas políticas, evidenciando como a obra negocia seu espaço no campo de produção literária local e transforma o fomento público em afirmação simbólica e empoderamento de vozes outras.

CAPÍTULO 3 – *TREMULUS*, DE NEUZA PINHEIRO: ANTAGONISMOS E COMPLEMENTARIDADES, UM MODO DE TRABALHO

3.1 Entre miolo, epígrafes e posfácios: o espaço da vida pessoal em textos e paratextos

Se no capítulo anterior nos debruçamos sobre o gênero, refletido sobre e a partir do texto literário, torna-se necessário ver o que há nos limites dele. O que surge quando nos desviamos para fora? Se pensarmos em camadas, há outros gêneros mais próximos do campo de produção vivo, da vida em si (as pessoas, os lugares, os eventos). Antes do texto, há o paratexto. No caso, tomamos como objeto principal deste capítulo o livro *Tremulus*, de Neuza Pinheiro, publicado em 2023 pela Grafatório via PROMIC. A obra é um livro de poesia com diversas características interessantes, como o uso do som, por exemplo; entre elas, o que mais nos chama atenção é o uso deles, dos paratextos. Pode-se dizer, de acordo com o que foi demonstrado anteriormente, que o afeto permeia a construção e a visibilização do texto poético. Ao discutir a noção de paratexto junto a Gérard Genette (2009), que relembra sua etimologia de origem, entendemos que ele está junto do texto literário, ao seu lado, como indica o prefixo “para”. Segundo ele (2009), o paratexto é uma “porta de entrada para o livro, estabelecendo uma ponte entre um dentro e um fora”, e assim ele estabelece sua definição nas seguintes partes:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (GENETTE, 1982 *apud* 2009, p. 10)

Acreditando que o posfácio também faz parte dessa classificação, tomamos a direção indicada por esse texto, que define os paratextos como verdadeiros atos de linguagem, dando-os a importância devida dentro do que chamamos livro. Colocamos, assim, o desejo de estudar ele todo, mas levando em conta também o que pode ser apreendido a partir de Genette.

Neuza Pinheiro é cantora, compositora e poeta londrinense. Ganhou projeção nacional durante os anos oitenta, sendo escolhida por Arrigo Barnabé para interpretar suas músicas em alguns programas de TV. Dividido entre as partes “Trilus”, “Tilintus” e “Tilins”, além do posfácio, a obra nos relembra que a produção gráfica como um todo é também uma forma de pensar o fazer artístico, um modo de fazer, ideia que atravessa essa tese. A

Grafatório, tendo meios do PROMIC para isso, explora maneiras variadas de montar um livro podendo pensar além do texto literário. Em *Tremulus* (2023), temos uma obra recheada de imagens, com muitas epígrafes (algo inovador) e um posfácio escrito a partir de uma conversa entre Tony Hara, Patrícia Zanin e Felipe Melhado com a autora. Além disso, Genette relembra que os paratextos têm uma particularidade: muitas vezes, nascem dos editores dos livros (1982 *apud* 2009). Em um curso ofertado pela Grafatório em 2026, intitulado “Publique você mesmo”, o editor da casa, Felipe Melhado (2026b), apresentou em uma das aulas uma teoria que rege sua maneira de trabalhar. Segundo ele – e junto a diversos teóricos citados naquela ocasião, de Spinoza a Foucault – o *editor é um criador de encontros*. Ele vai na contramão do momento atual, em que há excesso de informação e pouco contato de fato – assim, ele vai em direção ao que *aumenta a potência de vida, produz singularidade e acarreta transformações subjetivas*. Tal ideia parece ter sido tornada prática no posfácio escrito em coletivo, que será abordado neste capítulo.

Segundo o site da editora Grafatório, esta é uma obra que

(...) apresenta uma poética bastante particular, com textos ao mesmo tempo sonoros e diretos, melancólicos e ácidos. Trata-se de uma poesia que embaralha e recodifica referências distintas, como a poesia concreta, a poesia marginal brasileira dos anos 1970 e a poesia decadentista do século XIX. Através dessa estética híbrida, Neuza compõe um livro tão biográfico quanto cosmológico, articulando uma verve profética a temas confessionais, tratando de si mesma enquanto faz especulações místicas e filosóficas, como se a história do universo coincidissem com sua própria experiência de mundo. Além dos poemas, o livro traz ainda um posfácio autobiográfico no qual Neuza rememora com certo detalhamento passagens importantes de sua trajetória. O texto foi escrito por Neuza a partir de um diálogo com os jornalistas Patrícia Zanin, Tony Hara e Felipe Melhado, que também é editor do livro. (DESCONHECIDO, 2025, s/p.)

O que é interessante citar sobre esse livro é a quantidade de vozes que ele carrega, algo paralelo a *Molhados & Escorregadios* (2023a), obra abordada anteriormente, mas aqui deixa de ser restrito a mulheres, carregando outras significações e identidades. Os primeiros nomes citados além da autora são aqueles colocados na dedicatória:

A Nitis Jacon,
guardiã

À minha avó, Gercina Placidina,
mãe grande

A Benê Marques,
minha mãe

A Leidi, Sandra e Solange,

minhas irmãs,
guerreiras de outra natureza

E a Amanda,
pelo olhar (PINHEIRO, 2023, p. 02)

Neste trecho, já temos uma pista interessante do que acontecerá: há a mistura entre figuras reconhecidas da cidade (Nitis Jacon, reconhecida pelo seu trabalho com o teatro londrinense) e outras figuras familiares, mais anônimos. Ao longo da dedicatória, sabemos quem são: “mãe”, “irmãs”, etc. No último nome, temos a presença quase anônima de alguém que ali aparece sem sobrenome nem papel, mas que se torna importante “pelo olhar”. Essa exposição parece uma brincadeira com as identidades e coletividades.

Depois temos os prefácios: o livro tem três páginas de epígrafes, com textos de Paulo Leminski, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. É interessante que tais figuras não aparecem somente ali, mas também no texto do posfácio, de trinta páginas, no qual Pinheiro revela ter convivido com cada um dos sujeitos. Logo, eles passam para outro espaço, a simbolizar de outra maneira, não são só epígrafes, mas estreita-se a relação de afeto com eles. Além disso, pode-se dizer que esse último texto procura determinar a posição de Neuza Pinheiro no campo do poder, citando seus encontros com essas figuras de grande capital simbólico ou cultural.

O texto do posfácio parece ter uma grande carga neste sentido. Marcado por anos de sua vida, o objetivo dele parece ser biografar Pinheiro, que fala em primeira pessoa, sem deixar a objetividade ofuscar sua linguagem poética:

HISTÓRIA EM CLARO-ESCURO. Pai e mãe, ouro de minas, chegaram quase ao mesmo tempo em Arapongas. (...) Ele e minha mãe tiveram seis filhos. Minha mãe, além de linda, trouxe como herança uma bela voz. Meu pai, boêmio, adorava a noite, os bares, os amigos... Minha mãe se consumia de ciúmes, era uma relação conturbada que chegava à violência até. Porrada mesmo. (PINHEIRO, 2023, p. 95)

Neste trecho do livro, há fotos com diversas figuras de diferentes meios: fotos da infância, imagens das pessoas da família de Pinheiro, registros de suas primeiras aparições em rádios e TV, como também o contato com outras figuras conhecidas local e nacionalmente: Nitis Jacon, Paulo Leminski, Arrigo Barnabé e Augusto de Campos. Em muitos trabalhos da Vila Cultural Grafatório, pode-se ver que o projeto gráfico procura representar afetivamente aquele livro, que quase chega a livro-objeto; a presença da autora se faz também de outras maneiras, ou seja, na construção do próprio livro. Isso é uma

utilização interessante do que Bourdieu (1996) chama de capital social: demonstrar o poder de um sujeito a partir de suas companhias, amizades e círculos profissionais ou íntimos.



É interessante notar que, como dito anteriormente, ela convida as mesmas figuras em momentos diferentes do livro. Nas epígrafes, Paulo Leminski, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção se tornam parte da obra, são convidados com seu texto. Já no posfácio, após essa leitura, descobre-se que há também uma carga afetiva na relação para com eles. E as referências e endereçamentos não param por aí: ao longo do livro, junto aos poemas, há diversas dedicatórias ou miniprefácios, algo que veremos mais à frente. Além disso, é possível trazer à discussão também o trabalho do pesquisador israelense Itamar Even-Zohar, que discute já nos anos 70 a *Teoria dos Polissistemas* (2013). Nesse texto, o teórico nos relembra de que é preferível utilizar a palavra “canonizado” no lugar de “canônico”, a fim de esclarecer que o que produz a consagração de um texto são atos feitos no seu entorno, e não algo de sua natureza intrínseca, como parece sugerir o segundo termo. Em *Tremulus*, realizado por Pinheiro (2023) vemos processos de canonização que, como apontado pelo teórico, vão surgir de movimentos externos, de outros sujeitos, numa luta permanente entre vários estratos, mas são incluídos dentro do livro. Quanto maior a participação de instâncias de consagração no processo de canonização do texto, mais perto da legitimidade ele está. Ele se distancia da periferia dos polissistemas.

Em *Poesia e escolhas afetivas* (2014), Luciana di Leone nos lembra que a poesia contemporânea procura materializar certo modo convivial entre os artistas. Esses registros feitos por Neuza Pinheiro vão por essa linha, especialmente no posfácio, espaço onde revela detalhes de sua amizade com Nitis Jacon, por exemplo.

Além desses recursos linguísticos que evidenciam a presença do outro, outros elementos aparecem com intensidade, e se tornam o estopim dos debates: os nomes próprios. De lugares, de textos e de pessoas que se referem – de forma vedada ou não – a momentos concretos da vida literária. Esse fato solicita não uma leitura que procure debelar os eventos biográficos compartilhados e referidos – como se o “real” ou a “vida” fossem o sentido último e verdadeiro do texto –, mas uma leitura que seja capaz de ver as marcas das aberturas do texto ao seu fora, dado que se apresenta como afetado por diversas forças, textuais ou não, apagando no final das contas essa fronteira. (LEONE, 2014, p. 171-172).

O caráter polifônico dessa poesia parece encarar a presença do outro como um modo de complexificar a composição do livro, trazendo-o também como escolha artística. Esta é uma característica que atravessa toda a obra e que explora as maneiras de citação e endereçamento para outras figuras, sejam elas parte da família ou artistas com quem a autora conviveu, em geral com grande capital simbólico. Um dos poemas, “a um poeta vivo”, é dedicado a Augusto de Campos. O título já pressupõe uma homenagem a outro. Tal chamada se faz como um intertexto, evocando também um próprio campo semântico bastante pensado pelo autor e pela própria poesia concreta. A linguagem utilizada é uma que percorre a maior parte do livro: textos com certa musicalidade (caro, desamparo \ estralando, cano \ gozosos, dolorosos) e imagética espacial, científica:

A um poeta vivo

“Abraços de anos-luz”
Para Augusto de Campos

O homem está aqui
olho no olho do lince
pólex sobreposto
fingers
estralando, estralando
sangue correndo nos canos
lépido,
humano
em todo o esplendor de seu
eletrocardioencéfalo

É possível dizer que o texto articula a presença deste homem de diversas maneiras – e esta parece ser justamente o ponto que a voz lírica quer enaltecer: este homem está vivo e presente. A primeira linha é bastante forte nesse sentido. Essa corporeidade, porém, aparece

de início bastante fragmentada, aos pedaços (olho no olho, fingers). A ideia parece se transformar, porém, quando os sentimentos desse homem também são levados em conta:

Está aqui
decoroso, caro
no mais alto índice do seu desamparo

O homem pulsa
único
nos seus tiques nervosos
nos seus mistérios todos
gozosos
dolorosos

Este é homem que se apresenta não só por meio da fisicalidade, de seus sinais vitais (estralando \ sangue correndo nos canos \ eletrocardioencéfalo), mas também do afeto, que importa (alto índice do desamparo \ mistérios todos \ gozosos e dolorosos). Ambas expressões, corporificadas ou sentimentais interessam para sua presentificação no momento, sua relação com o tempo:

O homem pulsa
Pleno

em seu Reino do Agora (PINHEIRO, 2023, p. 60-61)

A capacidade do poeta citado de estar presente é lembrada ao longo do poema: ele está aqui, vivo. É interessante notar que este texto parece ser uma forma máxima de endereçamento: falar do sujeito para lembrar que ele existe, sente e importa, tudo isso no momento de agora.

A relação com o tempo também se mostra num outro poema. Sem título e dessa vez mais curto, é dedicado a Beethoven:

Música ouvida a tanto tempo
tem momento
acontece de outro jeito

Por exemplo, este allegretto
que vibra lá fora
pra dentro do peito
me saltou agora

(PINHEIRO, 2023, p. 49)

Nos poemas de Pinheiro, há uma constante presença de ritmo. Aqui, em versos curtos, temos quase uma aproximação da musicalidade, onde se lêem rimas alternadas. O allegretto, indicação para que um músico toque mais rápido, atravessa o espaço-tempo e adquire uma corporalidade, saltando, vibrando e ocupando o corpo do eu-lírico. Tal percurso

parece representar a presentificação da escuta, o efeito que o som provoca nos corpos, como também incluir mais uma figura importante no seu livro. Tais inserções, é importante lembrar, simbolizam o espaço cultural percorrido por Pinheiro, como também compartilha com o leitor quais são suas referências.

A questão do som e da musicalidade retorna e reaparece em diversos poemas do livro. Tais detalhes revelam também a relação da autora com a música, que ressurge também no seu eu-lírico, que escuta e relata os sons. Veja o poema abaixo, que nomeia o subtítulo “Tilins”:

a máquina do teu coração
tão vermelha
tão perfeita

no teu peito
a máquina
por mim
 tilintava
tilinta
 tilin

(PINHEIRO, 2023, p. 91)

Neste texto, o barulho é apontado como parte importante da trama, inclusive sendo diagramado de forma diferente (tilinta à esquerda, tilintava à direita). É possível dizer que tal diagramação evidencia mais ainda a presença do som, que corporifica esse coração que bate, e que não é feito de carne, mas de um material artificial, como alumínio, algo que tilinta e não bate. (Depois, a relação com a música culmina no lançamento, cuja proposta foi um pocket-show com a autora). A desconstrução do verbo “tilintava” para “tilin”, algo quase residual, explora e reforça a sonoridade dele. Além disso, deve-se reconhecer que é mais um poema que trata, de forma mais indireta, do afeto. Os elementos “coração” e “peito” são partes orgânicas de uma máquina que tilinta pelo eu-lírico. Mesmo se tratando de algo frio, metálico, há uma intimidade corporal entre ambos sujeitos. Há a compreensão, neste poema, que os dois se afetam, no passado (tilintava), no presente (tilinta) e no som, no que sobra, no resto (tilin). Algo se desfaz no processo de escrita, na relação com o outro. O poema, então, reforça essa ideia de transitividade que foi ressaltada neste trabalho. Isso se relaciona também com o título, “Tremulus”, que invoca a ideia de instabilidade, provocada principalmente pelo som e modo de escrita, que faz a gramática e os objetos vibrarem e tremerem.

Podemos ver que, de forma geral, a poesia de Pinheiro exposta em *Tremulus* (2023) evidencia mais tendências de que poderia se chamar arte contemporânea. Essa própria classificação é difícil de definir, algo que o pensador Celso Favaretto já escreveu em *Ainda a arte contemporânea* (2023). Mas há alguns detalhes importantes que ressurgem nos livros de ambos, nos permitindo conectar teoria e objeto. A poesia de Pinheiro é de linguagem enxuta, econômica, às vezes bastante cifrada. Os textos se utilizam bastante da sonoridade, sem rimar. O afeto aparece, como imagem, representado num acontecimento corporal, e mesmo assim esses homens são carne e máquina. Por fim, o mais importante que estabelece relações com o contemporâneo é o *modo* com o qual Pinheiro escolhe apresentar seu livro junto à Grafatório, as decisões de montagem e inserção de fotos e acontecimentos de sua própria vida. É importante lembrar que

A reflexão sobre o que pode ser denominado “contemporâneo” na arte não apresenta uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos; é simplesmente um campo de efetuações. Pois não se trata de entender a contemporaneidade artística como uma época ou como tendência, mas antes *como um modo (da sensibilidade, do pensamento, da enunciação)*. (FAVARETTO, 2023, p. 27-28, grifo nosso)

Neste trecho, o contemporâneo é realocado ao lado de uma espécie de fazer cuja característica principal é sua maneira de agir e como isso aparece nos quesitos sensibilidade, pensamento e enunciação. A questão do modo ressurgue e reitera esta tese: o importante neste trabalho não é exatamente o que foi feito, mas *como*. Entendido de forma ampla, ele se espalha do texto literário para fora, do poema ao modo de pagar os envolvidos na produção do livro, reconhecendo que ambos são modos de criar. Tudo isso graças à autonomia permitida pelo PROMIC.

Segundo Favaretto (2023), a força do trabalho artístico atual se encontra justamente nesse “entrelugar” entre a vida e arte, que na contemporaneidade começa a se mesclar. O PROMIC parece financiar essa experiência na qual os modos de fazer, pensar e viver importam como parte da expressão artística, daí sua conexão com poder e afeto. O autor aponta:

Já faz bastante tempo, pelo menos desde Duchamp, que se faz a pergunta: que tipo de experiência se procura na arte, desde que arte deixou de oferecer conhecimento e beleza para apresentar-se como um contínuo exercício de desorientação, que repercuta sobre uma estetização orientada para as *maneiras de viver, de habitar espaços, de viajar*. A tal ponto, que também já faz bastante tempo, que é na própria vida, não nas suas representações, que se situa o trabalho de arte. (FAVARETTO, 2023, p. 45-46, grifo nosso)

Assim explicitada a relação entre vida e arte, agora ligadas de forma bastante fronteiriça no contemporâneo, pode-se ver que os critérios elencados para a crítica dos projetos também se colocam diante da vida, já que pretende oferecer uma experiência para a uma população específica, os cidadãos de Londrina. Além de pensar nos serviços prestados, o proponente tem que refletir também sobre os espaços percorridos, como também o modo de expor o objeto criado a partir do financiamento. Para as Vilas Culturais, como a Grafatório, sublinha-se o modo de fazer: de selecionar, editar, publicar e distribuir os livros, de ocupar e abrir o espaço de criação e construção de materiais. São as maneiras de viver que devem ter alguma abertura também para outras maneiras de viver, as do público-alvo, o londrinense. Não é à toa que os livros aqui analisados expõem um pouco da pessoa por trás do eu-lírico: é preciso deixar claro quem fala, não só para que o público conheça o sujeito, mas reconheça também uma maneira de fazer e viver como modo artístico. Por exemplo: sendo a memória uma das linhas importantes para a cidade e sublinha em critérios, como não citar as identidades ali colocadas? Assim como se diz que “tudo é político”, (e aí o corpo específico que produz a arte importa muito), tudo também pode ser artístico, no sentido de que vida e arte, no contemporâneo, estão praticamente misturados.

Em *Tremulus* (2023), temos um livro que expõe detalhes da vida da autora (fotos da família, da sua infância, de si, dos seus trabalhos como cantora) e que deixa transparecer também, pelos próprios poemas, a musicalidade presente na visão da autora, resultado de sua trajetória como musicista. Isto nos lembra um trecho escrito pela autora Ariana Harwicz, que pensa a relação da escrita com o que chamamos vida:

Escrever é se subtrair à vida. Mas, para escrever, é preciso viver. Agora percebo até que ponto primeiro é preciso se lançar à vida, esquecendo a escrita, para depois começar a escrever, esquecendo a vida. (...) Escrever é mais do que viver, é viver duas vezes. Ou é menos do que a vida, é uma relação especular, oblíqua, distorcida. É por isso que às vezes um texto nos faz chorar. Mas o mérito da emoção não é literário, o mérito é todo da vida. E vice-versa. (HARWICZ, 2024, p. 13)

O título, os subtítulos e os poemas em si expõem essa relação com o som que, como podemos ler no posfácio, é essencial na vida de Neuza Pinheiro, já que é cantora, assim como os sujeitos que ela cita em todas as partes do livro. Pensando no texto de Favaretto (2023) e em Bourdieu (1996), vejamos um trecho desse posfácio abaixo:

Em 1983, quando me mudei para São Paulo, conheci Paulo Leminski, através de Itamar Assumpção. Aqueles poemas, em que nada faltava ou sobrava, o poder de condensar mistérios que a gente nem imaginava, o coloquial tão cerimonioso, tão certo. O Leminski foi o cara que me fez tirar poema da cartola, e não mais das gavetas. Absurdo! Onde já se viu um

cara dizer aquelas coisas? Por exemplo: *a noite / me pinga uma estrela no olho / e passa*. O Leminski perdeu um filho, um menino que ele amava de paixão. E depois veio a filha que ele batizou de Estrela. Nunca falei sobre isso, mas sempre penso que esse poema significa a dor que ele experimentou com a perda do filho; e o bálsamo, com a chegada da filha, por nome Estrela. Tipo um colírio: a noite me pinga uma Estrela no olho. E passa... Passou a dor! Ou pelo menos, ficou suportável. (PINHEIRO, 2023, p. 117)

Segundo o que foi proposto por Favaretto (2023), devemos enxergar o conteúdo do posfácio também como uma expressão artística (ou seja, não só uma parte informativa do livro, mas que também significa de forma literária e simbólica). Isso fica claro também de forma literal: o contato com Leminski (na vida) a impulsiona a escrever (via arte) de outra maneira (e a exposição dessa relação a confere mais poder simbólico, atualiza seu espaço no campo proposto em Bourdieu). A reflexão aqui proposta é a seguinte: não seria possível dizer que a relação de Pinheiro com Leminski ali exposta é carregada de afeto e poder? Há uma inserção do texto do poeta curitibano, assim como uma outra parte de sua vida pessoal, seu efeito na produção da artista. E não deixa de ser uma estratégia de visibilidade e desenvolvimento do capital simbólico e social, pensados por Bourdieu (1996): ao apresentar a autora, tentar também demonstrar o espaço ocupado por ela, com personagens reconhecíveis que se conectam com Pinheiro de forma literária e pessoal, como Leminski. Nesse sentido, pensar Tremulus (2023) a partir da perspectiva paratextual significa lembrar que a literatura se faz também nas margens do texto: seus modos de circulação, seu projeto gráficos, as imagens e relações que carrega. Trata-se de entender o livro não como objeto estático, mas como um elemento no campo de forças.

Ainda sobre os sujeitos que ocupam o entorno do texto, Favaretto (2023) aponta, em consonância com Bourdieu (1996) e o valor público de um livro:

O ato criador, segundo Duchamp, implica o espectador na implementação ou na ativação das proposições, nas quais ele “experimenta o fenômeno da transmutação”: o papel do público é “determinar o peso da obra de arte na balança estética”. Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (FAVARETTO, 2023, p. 48)

Uma passagem do livro de Pinheiro (2023) que ilustra esse ponto de forma bastante contundente é o trecho do posfácio em que citam o primeiro livro de poesia da autora, *Pele & Osso*, publicado em 2010 através de um prêmio nacional de poesia da Paraíba. Além de trechos de um poema desse primeiro livro, há uma foto da autora com o poeta e tradutor

Augusto de Campos. Na legenda, uma parte do prefácio de Campos (2010) a respeito do livro:

Cara Neuza, seu livro é muito bom. Dos poucos que me surpreendem dentre os muitos que me chegam. A brevidade de sua poesia não é fogo-fátua, é necessária. A braveza não brinca, vem das entranhas. A bravura não tem medo das palavras feias, nem das inexistentes. (CAMPOS *apud* PINHEIRO, 2023, p. 122)

Assim, a relação do tradutor com a autora é resgatada e aparece entre os capítulos literários (no poema aqui analisado anteriormente, *a um poeta vivo*) quanto no posfácio. A inserção de tal crítica no livro contribui para seu peso cultural, para seu capital simbólico (sendo aceita e elogiada por um sujeito consagrado) decidido por aqueles que estão fora dele, como apontado por Favaretto (2023). Há, ainda, a percepção de que, na contemporaneidade, a exposição dos bastidores em torno da poesia se torna também um modo de fazer da arte, que se direciona em torno daqueles que a produzem e de seu contato com outros e o público em si. Favaretto (2023, p. 52) aponta aí uma tendência:

Uma estetização generalizada – em que tudo se torna mostrável, em que tudo pode ser exposto, em que objetos e lugares, situações e gestos são estatizados pela projeção que neles se dá de uma referência artística – implica que os artistas se tornem “mediadores capazes de antecipar as aspirações sociais, para tentar dominá-las e orientá-las”

Neste sentido, podemos ver que o livro de Pinheiro (2023) age também de acordo com o que Favaretto revela ser sintoma da arte contemporânea: uma abertura maior em relação ao autor da obra e às vivências que também se tornam parte de sua estética. Na construção de *Tremulus* (2023) pode-se verificar uma recorrência de sujeitos que surgem no livro de maneira artística e pessoal, como dito anteriormente. Tal vivência é exposta não só no plano afetivo, mas também em relação a práticas coletivas que impactam a produção individual. A partir dessas relações concretas, a poesia articula vivências particulares às estruturas mais amplas do campo literário: se torna instrumento de socialização, como proposto pelo próprio PROMIC em uma portaria já exposta neste trabalho.¹⁶

Os eventos e modos de tornar o livro visível são uma parte importante do trabalho literário, até já abordada a partir de Favaretto (2023) na introdução desta tese. No lançamento de *Tremulus* (2023), realizado no espaço físico da própria Grafatório, a proposta foi uma conversa com a autora juntamente com um pocket show, explorando suas duas

¹⁶ Quero dizer que existe uma diferença importante entre coletivo e social: enquanto o coletivo é situado em um espaço específico, concreto, um grupo organizado em torno de um objetivo comum, o que chamamos social é maior, uma estrutura ampla e difusa que engloba instituições, normas, *habitus* e se estende para além do campo de produção literária.

identidades. O som não deixa o livro em momento nenhum, sendo presente na vida de autora como é.

É possível concluir, então, que o livro *Tremulus*, de Neuza Pinheiro (2023) ilustra o efeito de cada obra em relação às ideias de afeto e poder aqui relatadas.

Primeiramente, ele estabelece complementaridade com diversos poetas e ícones culturais brasileiros, de forma pessoal (no posfácio) e artística (no miolo do livro e em epígrafes). Tais sujeitos fazem parte da proposta pensada por Pinheiro (2023) para sua própria escrita, eles se aproximam estilística (versos curtos e rápidos, por exemplo) e afetivamente, como no caso de Paulo Leminski. Sua identidade toma para si partes que também são deles, afetando sua relação com o poder, algo que a Grafatório sabe explorar de forma bastante interessante. Essas relações são expostas também como maneira de marcar o espaço ocupado pela autora nos campos de produção literária. Apesar de ser também afetivo, num momento de marcar a memória e aqueles que são importantes em sua história, também é uma lógica de poder que se estabelece entre ela e outros.

Em segundo, fica clara a proposta de Celso Favaretto (2023) em que vida e arte se enlaçam: a montagem do livro demonstra que a conexão com diversos artistas, as fotos de infância e o capital social da autora importam tanto quanto seus poemas.

Delineia-se, então, a importância dos modos de viver para a construção da arte contemporânea, espaço de entrelugar no qual as identidades e as práticas sociais importam, sempre estabelecendo para si mapas de afetos e poder que impactam o campo de produção literária. Tais detalhes se mostram na contramão de diversos movimentos que já permearam e permeiam a literatura, especialmente a de massa, focada na distração, no entretenimento, no universal – e, acima de tudo, no lucro.

A importância de Programas de Incentivo à Cultura como o PROMIC torna-se particularmente visível a partir da análise de *Tremulus* (2023), de Neuza Pinheiro, em conjunto com as outras obras aqui abordadas. A obra evidencia mais uma vez que o Programa não se trata somente de suporte financeiro, mas de uma instância que condiciona e amplia as possibilidades de produção, circulação e legitimação da poesia local.

No livro analisado neste capítulo, a coletividade é interior e exterior ao texto literário. É uma maneira afetiva, a nosso ver, de pensar e realizar os projetos – como o posfácio, escrito em conjunto a partir de uma escuta – e de esclarecer o espaço ocupado pela obra – como o contato com Campos parece sugerir, por exemplo. Além disso, Favaretto (2023) nos relembra que o ato criativo sempre é feito em conjunto, e as interações sociais se tornam parte do que está sendo proposto, já que a própria vida se torna uma experimentação

artística. No caso de Pinheiro (2023), vemos que há pistas de sua vida pessoal, exposta em prefácio, em sua escrita: o modo de fazer poemas aprendido com Leminski, o contato com a música, as epígrafes, dedicatórias e diversos outros sujeitos que impactaram de forma afetiva a sua história, dando-a também um espaço singular no campo de produção literário. Mas não só de afetividade nasce esse texto: a exposição dessas relações nos parece também uma estratégia para angariar e dividir poder. É a partir disso que se desenvolve a ideia da literatura como vivência, nesse contato próximo entre o que acontece e o que é escrito, algo que parece ser possível via PROMIC.

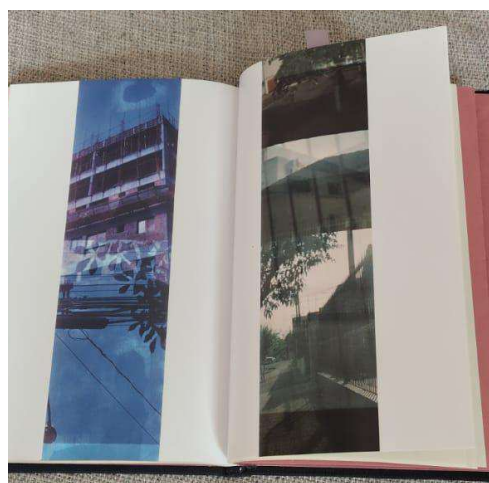
CAPÍTULO 4 – ATRAVESSAR COM O FOGO: *CIANURETO*, DE ISABELA CUNHA, E A SOBREVIVÊNCIA DE UM CORPO ATRAVÉS DA LITERATURA

*atravessei com meu fogo
as encruzilhadas de cada escolha
e de cada desistência.*

*E naquilo em que não dei certo, nisso fui firme.
(Cunha, 2021, p. 114)*

4.1 – A escolha de ficar: a escrita dos afetos e o poder da literatura

Neste capítulo, teremos como objeto a obra *Cianureto*, de Isabela Cunha (2021), livro publicado via PROMIC. *Cianureto* é um livro publicado de forma independente em 2021 com apoio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura. Isabela Cunha, poeta, produtora cultural londrinense, estreia na literatura brincando com as ideias de vida, morte e dor. Escrito e pensado em conjunto com o designer Maikon Nery, que produz as fotos ali colocadas e assina o projeto gráfico, a obra é híbrida, múltipla, contendo diversas estruturas escritas, imagens, poesia visual e outros detalhes importantes. Primeiro, temos um livro de capa feita de tecido azul escuro, sem ilustração, mais misterioso e já conectado pela cor ao tom do *Cianureto*, seu título, veneno e remédio, também utilizado para revelações de imagens fotográficas, conteúdo químico de tom azul. As letras são todas azuis, conectando-as ao livro e ao texto também por meio do visual. O livro é dividido em três partes: duas de poemas (*Além* e *Cianureto*) e uma de imagens e poesia visual, feita pelo designer Maikon Nery. Veja algumas fotos abaixo dessa parte:



(NERY *apud* CUNHA, 2021, s/p.)

A maioria das fotos colocadas nesse trecho do livro parecem ser da paisagem da própria cidade, sobrepostas, numa linha comum, sem variações de diagramação. A maioria conversa com o azul tão citado e colocado no livro. É numa colaboração artística como essa que vemos a potência de uma publicação de livro, que também se insere no espaço público trazendo outros sujeitos e expressões consigo. Novamente, é um projeto coletivo, que envolve intervenções para além da voz autoral.

Outra convidada deste livro é Layse Barnabé de Moraes, autora analisada nesta tese, que escreve o posfácio “Palavras como antídoto do fim”. Ao longo do livro, Cunha (2021) brinca com as estruturas, as do corpo e dos escritos. Não há somente poemas, mas vários tipos de texto, ritmos e organizações. Como observado por Moraes (2021), “Cianureto talvez não seja então sobre pôr fim à própria vida, mas sim materializar, via texto literário, a bagunça de dentro, organizando-a – ou no mínimo brincando com ela”. O primeiro texto parece demonstrar esse movimento entre vida e morte. Intitulado “Vigília”, inicia assim:

Agora, em algum lugar, uma janela deve estar acesa. Esperando que alguma coisa aconteça na rua em que você caminha ou no fundo da sua cabeça. Agora, em algum lugar, uma janela está esperando que o interfone toque, que o telefone vibre, que alguma notícia chegue – ou que o corpo, sozinho, também se regenere, se aqueça. Agora. Em algum lugar, alguém espera para saber se existe. Espera uma resposta, espera solução, um convite que não vai chegar – o entregador do pão. Agora, neste momento, uma janela deve estar acesa. No primeiro andar, a vigília pela dor que não cessa. No sétimo, o velório do sentimento corrompido. No nono, recolhe-se os cacos e, no décimo, não há nada mais que faça sentido. Agora, em algum lugar, uma janela está acesa. A fim de suicidar o amargo do coração, organizando, nos móveis da sala, a desordem que é da própria cabeça. (CUNHA, 2021, p. 10)

Como dito antes, em todos os textos deste livro se organizam em verso – outros se aproximam da prosa poética, como o lido acima, que começa a obra. O texto parece descrever uma desordem mental e também concreta, uma dor que afeta um corpo que espera “uma resposta, uma solução, um convite que não vai chegar – o entregador do pão.” O que é do corpo, no fim, é transferido para o cenário: “organizando, nos móveis da sala, a desordem que é da própria cabeça”. As imagens repetem essa proposta entre o que é mental e concreto (CUNHA, 2021):

Esperando que alguma coisa aconteça na rua em que você caminha ou no fundo da sua cabeça. Agora, em algum lugar, uma janela está esperando que o interfone toque, que o telefone vibre, que alguma notícia chegue – ou que o corpo, sozinho, também se regenere, se aqueça.

Neste trecho, o eu-lírico confessa uma espera por algo exterior ao corpo que o venha distrair ou curar de uma dor que o levaria, talvez, ao suicídio. Ele também reconhece um certo poder do corpo de conseguir sozinho a cura, mas só depois de enumerar maneiras que projetá-lo para fora, em outros objetos, outras pessoas, outras responsabilidades. “Em algum lugar, alguém espera para saber que existe” é um trecho que demonstra a dependência do sujeito de validação externa, do outro.

O corpo também é pivô de muitos textos neste livro – este que tenta encerrar em si a relação dolorida com o outro, se regenerar, se refazer. É o caso desse poema curto, intitulado “Exaustão” (CUNHA, 2021, p. 26): “A musculatura debruçada sobre os ossos / Os ossos espalhados no peito / O corpo, território devastado, / por esse mundo tão relógio, / mas essa vida tão sem tempo.” Neste texto, vemos como as imagens produzidas passam pela ideia de corpo – um que sofre, “território devastado”, ideia que se repete ao longo do livro. Há uma crítica à correria dos tempos modernos, “tão relógio”, e a falta de tempo tão ligada a ele, ao trabalho, à exaustão, como nomeia o poema. Aqui, o corpo é vítima dessa lógica. E não há final que a subverta, que apresente uma solução, não: há a falta de tempo, o sofrimento, e

assim o texto finaliza. O espaço corporal se torna palco para diversos afetos que aparecem: o medo, a tristeza, a euforia, o cansaço.

Um dos referenciais teóricos desta tese, já citado, é Vladimir Safatle (2020), autor do livro *Circuito dos Afetos*, bastante relacionável aos livros tratados neste capítulo. Primeiramente, é importante pensar que a correlação entre corpo e afetos não é nova na área da filosofia nem da literatura. Um dos pontos principais de sua obra é o pensamento em torno do desamparo. O autor tenta compreender de forma mais profunda a sensação de estar sozinho, sem ajuda, num corpo frágil, temas que surgem nos escritos de Samantha Abreu, Isabela Cunha e de muitas outras autoras. Para estudarmos esse conceito mais a fundo, é importante entender como o tema do desamparo foi construído ao longo da história. O termo “desamparo” aparece nos escritos de Freud pela primeira vez em 1895, em um texto intitulado “Projeto para uma psicologia científica”, em que o autor discute principalmente o comportamento dos recém-nascidos, que precisam de um amparo externo para sobreviver ao ambiente. O cuidador responsável pela criança será aquele que ecoará a sua comunicação, ou seja, tentará compreender as suas necessidades a fim de saná-las, um intérprete que deverá fazer com que o ambiente seja confortável às experiências do bebê. Dito isso, o desamparo deriva dessa extrema dependência do outro e da comunicação limitada entre os seres humanos desde a mais tenra idade. Ao longo do tempo, o tema do desamparo parou de ser associado apenas ao bebê ou à primeira infância, aparecendo em textos que discutiam-no em uma base variada de assuntos e como sentimento constituinte do sujeito (OLIVEIRA, 2014):

O homem cresce e percebe que seu destino é permanecer uma eterna criança no sentido de que sempre precisará da proteção de poderes superiores. [...] Freud (1927-1931/1996) compreende o desamparo não como um momento do funcionamento do psiquismo, mas como uma condição que acompanha o sujeito por toda a sua existência, como sendo um sentimento estruturante.

Tal termo implica uma estimativa por parte do sujeito que tenta medir constantemente sua força diante do mundo – perigo que pode ser físico ou psíquico. Esse perigo significa, muitas vezes, a perda do objeto protetor, o abandono.

Podemos dizer que a imagem do desamparo está bastante presente no livro *Cianureto*, de Cunha. O primeiro texto (CUNHA, 2021, p. 10) já descreve um sujeito que busca, em primeiro lugar, a resposta de alguém: “Em algum lugar, alguém espera para saber se existe. Espera uma resposta, espera solução, um convite que não vai chegar – o

entregador do pão.” É a descrição de um sujeito que por vezes só existe a partir do olhar do outro, tema trabalhado pelos psicanalistas Ana Suy e Christian Dunker no livro *Eu só existo no olhar do outro?*, publicado pela editora Paidós em 2025. Em muitos textos, há algo que não pode ser dito, há a espera por alguém que diga algo primeiro. É o caso de “Cianureto”, poema que é cravejado de sensações corporais e afetos, quase todos descritos com um quê de algo incontrolável. Ele começa desta maneira, expressando um sentimento disfórico:

Você desculpe a honestidade do meu corpo
E essa coisa que os músculos não fingem.
É que agora o sol nasce à minha esquerda,
Segue um dia sobre mim
E se põe do outro lado
Não mais exausto do que eu
- que sinto todo e cada osso
que não suporto outra voz
que finjo sempre que não vi
e sinto azar de estar aqui.

(CUNHA, 2021, p. 30)

Neste primeiro parágrafo, vemos um corpo que não consegue se desfazer da sua própria sensibilidade e nem mascarar-la. O afeto aparece sincero, completo e à revelia daquele que o tenta controlar. Assim, o eu-lírico se sente quase constrangido por esse corpo incontrolável.

Você desculpe a violência dessas sílabas
E dessa coisa que eu salvava pra depois
O coração é mais a pausa do que o pulso,
Esse trabalho repetido que se paga pra estar vivo
— e ainda é frio
como minha mão direita
anestesiada e imóvel
no auge de um inverno
que nunca foi embora
porque não pode escolher.

E me desculpe se até hoje eu não havia dito nada
Perdoa essa lástima que eu carrego de adereço.
Eu perdi a minha fé ainda era muito cedo
Eu vi de toda gente as costas e cheguei até aqui
Conhecendo adeus que dura
até logo que é sem volta
— E penso, talvez por isso,
que o futuro é uma promessa
que não nasceu para se cumprir.

(CUNHA, 2021, p. 30)

O pedido de desculpas, repetido a cada início de parágrafo, demonstra uma consciência por parte do eu-lírico do impacto das palavras, proveniente da frase “a violência dessas sílabas”, o que faz com que o texto se aproxime do metapoema. Há, além disso, uma inversão de clichê: aqui o coração não se resume ao pulso ou ao batimento cardíaco, mas à pausa, remetendo à morte, ao silêncio e à tristeza, temas que se repetem por todo o livro. Tais representações são reiteradas pela ideia da mão “anestesiada e imóvel”, não somente pelo frio, mas por falta de escolhas. A junção desses versos dá espaço para pensarmos o desamparo e o uso dos afetos na escrita, por exemplo. A perda de fé, a visão das costas (talvez de estar ou se sentir sempre atrás, atrasado) e a falta de esperança descrevem o final do parágrafo e a condição disfórica do eu-lírico. No fim, há a presença de um outro, como pode se ver no último parágrafo do poema:

Você desculpe a desordem dessa mesa de café
E dessa coisa bagunçada que eu espalho entre os silêncios
É que faz muito eu espero o homem que virá me responder
se há algo que se faça dessa vida que eu rejeito
— pra que assim eu possa dá-la
a alguém de mais talento
que me redima, em memória,
do desperdício que eu fui.

(CUNHA, 2021, p. 31)

Pela primeira vez no poema, a desculpa não se refere às faltas do eu-lírico, mas de algo concreto, a mesa de café desordenada, refletindo um sentimento interior, escondido, “dessa coisa bagunçada que eu espalho entre os silêncios”. Neste fim, encontramos de forma direta esse interlocutor, um homem de quem o eu-lírico espera uma resposta, alguém que roube sua vida para torná-la mais memorável. Essas relações se encaixam muito bem, a nosso ver, com os escritos de Vladimir Safatle:

Estar desamparado é, em uma fórmula feliz do psicanalista Jacques André, estar diante de algo que teve lugar, mas não foi experimentado. Por não ser a atualização de meus possíveis, a situação do desamparo implica sempre reconhecimento de certa forma de impotência, tanto do sujeito em sua agência quanto da ordem simbólica que o suporta, em sua capacidade de determinação. (SAFATLE, 2020, p. 53)

É também da imagética do desamparo esse espaço de não-ação relatado na maioria dos poemas. Há um outro (neste caso, um homem) que não responde e não consegue desatar esse nó do desamparo. Vide aí a importância da vivência como ação proposta neste trabalho.

Uma coisa importante relatada pelo autor é a relação do sujeito com seus predicados, ou seja, as definições que ele dá a si mesmo e que se relacionam com o desamparo. Safatle comenta (2020, p. 55-56): “(...) ligar-se a outros não é apenas confirmar-se em suas predicações supostas, mas é estar em contínua desposseção por ter algo fundamental de mim em um outro que não controlo, que não saberei como responderá e se responderá”. Este movimento também é reconhecido por Ariana Harwicz (HARWICZ, 2024, p. 29), pensando a leitura: “Lê-se para esquecer-se de si, para apagar-se, para desfazer-se, para desidentificar-se, para romper com a mentira do eu, para desindividualizar-se.” Talvez nesta possibilidade resida a abertura da poesia para com movimentos de cura, alívio, desprendimento dos predicados.

Neste último poema analisado, como também no texto inicial do livro, pode-se ver um sujeito que espera uma resposta em vão, um corpo que se torna inerte e lamenta através da memória e da relação com objetos concretos o que não pode ser feito. Há também no livro alguns recortes em relação a gênero e raça, desafiando esse desamparo que vem de mais longe. Um dos seus poemas mais curtos trata do apagamento de mulheres de forma bastante direta, também numa espécie de resgate e lamento:

GOMES ANDRADE
Os sobrenomes
das minhas avós
eram muito mais bonitos

(CUNHA, 2021, p. 72)

Num poema mínimo, conciso, de apenas quatro versos, há o resgate do sobrenome das antepassadas, comentados por via de comparação com os gêneros, com os sobrenomes que ficaram. Ao fazer esse comentário, sugere-se que houve uma perda poética, histórica e até cultural das narrativas dessas mulheres, que geralmente não colocam seus sobrenomes em filhos e netos, dando preferência aos sobrenomes dos homens, uma forma de seguir com as linhagens do patriarcado. Nesta mesma toada, temos mais alguns poemas que relembram esse corpo não só como algo que dói ou sofre, mas que enfrenta sanções e violências do próprio Estado. O título do poema é “Verídica”. O texto inicia narrando um acontecimento categoricamente:

Encontraram um corpo enterrado em praça pública.
Um corpo de mulher.

Encontraram um corpo de mulher
Enterrado em praça pública – um corpo igual ao meu.

Nesta última linha, podemos ver a empatia do eu-lírico em torno da violência de gênero, desse corpo que também simboliza o perigo que o seu corre, em que ele se vê representado. O termo é repetido, de forma a sublinhar essa violência a proximidade dela, a alteridade com a mulher morta:

Encontraram um corpo
Igual ao meu
Corpo
Enterrado há 30 dias
(Pelo estado de putrefação).

Encontraram esse corpo
Há 30 dias morto.
Sem que lhe desse falta.
(Sua morte sem um nome
sem ninguém a lhe velar)

Sob a grama desta praça, uma mulher
Jaz
Com seu corpo de mulher
Impedida de morrer em paz

E o silêncio
encoberto pela terra
Apagado como
Mais um
Corpo:

O assassino
passa bem

(CUNHA, 2021, p. 18-19)

O livro, então, trata também sobre vários tipos de apagamentos de gênero. Primeiro, um apagamento sutil, o desaparecimento documental dos sobrenomes das avós, símbolo também da sua falta de poder nesta área, uma espécie de silenciamento também, já que não temos nem as histórias nem os primeiros nomes dessas avós, registradas apenas num livro de literatura. No segundo poema, finalizado de forma trágica, um apagamento mais brutal, direto, violento: o corpo de uma mulher que é praticamente esquecido (CUNHA, 2021, p. 18): “Há 30 dias morto / Sem ter quem lhe desse falta / (Sua morte sem um nome / sem ninguém a lhe velar) (...) E o silêncio / encoberto pela terra / Apagado como / Mais um / Corpo”. O retrato de um corpo que sofre, dessa vez de forma bastante contundente, demonstra a possibilidade da literatura de desfazer, de alguma forma, a violência: relembrar histórias, escrever e expor os nomes, questionar. Neste caso, há uma clara comparação entre diferentes formas de apagamento, como se o esquecimento, presente nas duas imagens aqui

colocadas (ausência dos nomes e feminicídio) fosse também uma maneira de matar e silenciar mulheres. No fim, um alerta, um lembrete de que esse desamparo tão específico continua, logo abaixo de dois pontos deslocados: “O assassino passa bem” (2021, p. 19). Da mesma forma que os sobrenomes seguem sendo passados para frente, os homens e a violência em si seguem impunes.

Como citado anteriormente, ao falar do desamparo, Vladimir Safatle (2020) também procura discutir e questionar outros dois afetos: o medo e a esperança. Segundo ele, ambos têm características negativas, já que “congelam” o sujeito diante do desamparo (imagem muito presente em *Cianureto*) à espera de alguém que vá salvá-lo (esperança) ou castigá-lo (medo). É interessante ver que essa relação da voz lírica com a não-ação é bastante profunda, se transformando ao longo do livro.

Além dos recortes de gênero, é importante também expor o que há no livro em relação à raça – Cunha é uma mulher negra e isso aparece em alguns dos poemas por meio do eu-lírico, das memórias e críticas que são escritas a partir deste lugar. Em “Repertório” (CUNHA, 2021), o resgate histórico das antepassadas se torna mais detalhado. Tudo começa a partir da voz do texto, aqui em prosa poética, sem versos, falando sobre si:

Há muito tempo não me digo sim. A palavra de incentivo (única capaz de realizar o impossível, fazer a diferença), não acredito nela. Daí então que não haja músculo, caixa torácica, corda em meu corpo que a possa articular, fazê-la nascer. Não digo sim porque não sei. Não aprendi. (CUNHA, 2021, p. 108)

É interessante notar que um trecho que aborda a palavra sim, num parágrafo, a palavra de incentivo, segundo a voz lírica, contém quatro não, num claro desbalanceamento de relações disfóricas e eufóricas. A falta de esperança surge através de um não saber, não aprender a se permitir, se deixar ir. Ao usar a palavra “impossível” de forma bastante conectada ao desamparo, relembremos de Vladimir Safatle (2020), quando diz, em trecho citado no primeiro capítulo: “Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível”. É como se a palavra “sim”, aquela que leva o sujeito da impotência ao impossível, não estivesse no vocabulário da voz lírica. Apesar disso, há um movimento contrário trazido pela arte:

A mulher inteira que desejo, essa, que me aparece não em sonho, não em carta, não em mapa, mas essa, que tem o livro nas mãos enquanto leio, que segura a caneta enquanto escrevo, essa mulher é quem finalmente dá sinal de vida – saída de um coma ancestral. Deste mesmo coma foram vítimas todas as mulheres escravizadas antes de mim. Desde a minha avó e suas irmãs, desde a mãe delas até a minha filha, desde o sertão da Bahia e da separação – o rasgo vivo no mundo que vocês chamam de pangeia (o que a

vocês parece eterno dá-se um nome que dura para sempre). Para nós, entretanto, o que se carrega desde lá é a subserviência. Qualidade muito admirada nas mulheres em geral, mas que só às pretas fez amamentar com amor os filhos que não eram seus. (CUJHA, 2021, p. 108).

Se desfazendo um pouco da disforia do trecho anterior, aqui pode-se ver que voz lírica sonha com uma mulher forte, ativa, que pode lhe parecer outra momentaneamente, mas é ela mesma, está neste mesmo corpo, presente quando ela lê e escreve, “não em sonho, não em carta, não em mapa, mas essa (...)”. É esta mulher que se coloca, especialmente a partir da escrita, num movimento inédito, diferente de suas ancestrais, vítimas de uma dor específica, mais violenta às mulheres negras. Após este trecho importante, vemos a diferença dessa mulher em relação a sua linhagem, mas a sua descendência clara, imaginada aqui como um ventre também: “A mulher inteira que desejo vem surgindo desse túnel, vem nascendo desse canal profundo. Com as próprias pernas” (CUNHA, 2021, p. 108). O nascimento (ou renascimento, se pensarmos que a voz lírica se refere à própria identidade, de alguma forma) é feito a partir da ação desse sujeito, desse movimento. A narração continua:

Não chora, essa mulher, não de nascer. E nem ri, e nem festeja. Que ela renasça aqui, afinal, não é notícia que se possa anunciar (porque assim como meu corpo não sabe dizer o sim, também o seu idioma, tão alfabético, não conhece termo, não possui a mínima palavra, um nome.) A palavra adequada é o voo do pássaro no final da tarde de todos os dias. O brilho das suas penas justamente postas. O fato de que o pássaro mesmo ignora que é olhado. (CUNHA, 2021, p. 108)

Mesmo que esse renascimento ocorra, há algo de silêncio na história: “não é notícia que se possa anunciar (...) não possui a mínima palavra, um nome”. Tais ideias parecem retratar superações que acontecem em silêncio, escondidas, movimentações rasteiras dessa mulher que age, “dá sinal de vida”. A linguagem “adequada”, porém, parece ser a imagem do próprio poema, não a comunicação diária, “alfabética”. Parece que a voz lírica se declara cúmplice do fazer poético, utilizando-o para desfazer o “coma ancestral”, que vitimou suas antepassadas, sair da subserviência. Ela reescreve sua própria história. Por fim, o texto declara:

A palavra mínima é a cidade em silêncio, tirando a mochilinha das costas das crianças, fazendo a janta. A palavra é exata é revolta coletiva, mil partos em casas e hospitais e bibliotecas. Urro de mulher ao mesmo tempo. A palavra exata é calcário, incêndio por todos os lados. Gesto clínico, calculado, a serviço diário da insubmissão. (CUNHA, 2021, p. 109)

De forma bastante cifrada, aqui o texto parece indicar modos de vida mais ou menos livres, revolução sugerida pelo texto desde o início. Formalmente, o uso dos léxicos parece

brincar com a estrutura, compondo lado a lado, de forma alternada, momentos e imagens de tensão (submissão, não saber, não aprender, vítimas, mulheres escravizadas) e libertação (nascer com as próprias pernas, voo do pássaro, essa mulher que lê e escreve). Primeiro, há a palavra mínima, ainda conectada ao silêncio, ao servir, à cozinha, papéis de gênero que oprimem a mulher já há muitos séculos. A exata sugere uma reviravolta coletiva, um renascimento, por vezes doce (partos em casas, bibliotecas) ou mais duro (incêndio por todos os lados).

Neste texto, temos uma voz lírica que renasce a partir da escrita, da palavra poética. Mesmo não estando partido em versos, o texto apresenta a literatura, a mulher que escreve, como uma saída, e é cravejado de imagens que revelam esse renascimento utilizando a imagética de um parto. Mas esse parto não deixará as mulheres a serviço da casa ou dos homens, é o parto que dá uma vida nova a elas, essas que repetem a sina das suas antepassadas até se tornarem insubmissas.

Na literatura de autoria feminina, vemos este movimento: escrever como modo de tornar a mulher que fala, escreve, se coloca, cada vez mais liberta e mais atenta frente às opressões. Embora seja este um livro que trate de dores, venenos, tristezas, na segunda parte da obra, intitulada “Além”, vemos também alguns poemas que parecem ir em direção a uma aceitação, uma compreensão de si, de bancar as próprias escolhas. O “Poema da Passagem” (2021), colocado abaixo, parece propor a seguinte ideia:

O que resta em mim é a certeza
de que caminhei com os meus pés sobre esta terra
que é a terra da minha encarnação
(CUNHA, 2021, p. 114)

É possível, neste poema, olhar para o livro e ver um projeto em que há momentos desencontros e encontros, uma trajetória que se desenvolve em certa aceitação de si, com proposições e imagens mais solares, focadas na segunda parte da obra. O poema se depara, após o desamparo, com um corpo que sobrevive e parece gostar de viver. Na sequência, o poema expõe:

E de que atravessei com meu fogo
as encruzilhadas de cada escolha
e de cada desistência.

E naquilo em que não dei certo, nisso fui firme.

(CUNHA, 2021, p. 114)

Antes, o que era uma pedra no sapato se torna algo no que se afirmar. O sujeito não quer se desfazer de seus predicados, dos seus erros, mas sim se colocar a partir deles, defendê-los. Os fracassos se tornam maneiras de ser, simplesmente. O texto (2021), então, sai desse espaço disfórico para um lugar neutro, talvez até positivo:

Não resta em mim, agora,
nenhuma vida triste
assim como não me resta nenhuma vida sem batalha
Sou mulher nova,
vida me resta.

Se “Cianureto”, o título do livro, parece ser um aceno ao fim da vida, ao suicídio, aqui há a certeza de que há vida pela frente, e essa certeza não é problematizada. O futuro não é necessariamente triste, mas também não deixa de ser fácil. Apesar disso, “vida me resta” parece um resultado do que foi feito com o desamparo, mas também um aceno a um futuro que lhe parece importante. Pode-se dizer, então, que há uma movimento de fortificação do sujeito, que agora banca os desejos, as perdas e tudo o que a vida lhe enviar:

O que vai se firmando é então uma certeza
de que sou, estou e permaneço
em lugar nenhum fora esse pequeno, esse pequeno volume de
coisas
que são as coisas
em que ainda insisto

(CUNHA, 2021, p. 114)

O texto termina, então, numa compreensão por parte da voz lírica de se ver em ações e características que a diferenciam dos outros, que também a preparam para passar por tristezas e alegrias. Isso é o que resta do desamparo, o que sobrou depois de uma parte toda bastante disfórica, congelada, não ativa, em “coma ancestral”. Nesse poema, escolhe-se a vida, um movimento inédito no livro, de alguma forma.

Em relação a esse movimento, há uma proposta interessante presente no próprio livro: o texto do posfácio, escrito por Layse Barnabé de Moraes, autora analisada e entrevistada para esta tese. Moraes e Cunha fizeram parte do mesmo coletivo de escritoras londrinenses, o Coletivo Versa, hoje já inativo. Há uma rede bastante interconectada entre as instâncias literárias de Londrina e seus autores, há muitos encontros que se concretizam em colaborações, escritas de prefácios, posfácios, coletivos e redes de conversa. É o caso deste posfácio. Sobre *Cianureto*, Moraes (2021) escreve:

Isabela Cunha estreia na literatura assim: brincando com veneno para tocar na cura; olhando para a morte na tentativa de encontrar a vida. Afinal as palavras podem ser uma boa forma de dar fim às coisas. E o fim também são novos começos. Pelo menos quando estruturados em linguagem. (...) *Cianureto* talvez não seja então sobre pôr fim à própria vida, mas sim materializar, via texto literário, a bagunça de dentro, organizando-a – ou, no mínimo, brincando com ela. (MORAES, 2021, p. 127)

Estudiosa da poética da cura, Moraes (2021) parece ser a escolha perfeita para expor e analisar a relação entre veneno e antídoto presente na obra. A escrita, receptora de muitas coisas ruins e disfóricas, se torna força, algo o que fazer com a angústia. Em certos momentos, como em “Anotações sobre o mar e outras coisas”, a autora consegue olhar para tais experiências e rir, diminuindo-as, de certa forma: “Acho engraçado ter me debatido tanto e de repente notar a água na altura das coxas”. O corpo sempre está presente nos escritos, como palco da dor e da falta, e às vezes do riso. Um poema importante neste sentido é sem título e está na página 118:

Mas eu também digo, criança, que nada realmente passa.
Nada realmente se supera – não sem um buraco
em que caiba pelo menos uma linha
E você se surpreenderia com o fato de que uma linha,
quando nos atravessa,
é mais que suficiente.
(CUNHA, 2021, p. 118)

Esse texto parece abordar o espaço da memória e da dor em cada sujeito. Nada realmente se supera, há resquícios que ficam, provenientes de todas as experiências. O buraco, lugar da falta e do desamparo, é algo que “nos atravessa”, ou seja, o eu-lírico também coletiviza essa dor que, proveniente da experiência humana, não é restrita a si. Em um primeiro momento, é possível imaginar que a linha à qual o poema se refere é concreta, ou seja, linha e agulha, destinadas à costura. Mas também pode-se pensar na escrita como uma maneira de uso desse buraco, às vezes escrever somente uma linha dá bordas e imagens para esta dor, e isso, como diz o poema, “é mais que suficiente”.

Em sua tese de doutorado, num capítulo intitulado “Meandro: o caso das poetisas suicidas e a poética da cura em Ana Cristina Cesar”, Moraes (2022) diferencia a escrita terapêutica da poética da cura, sua proposta analítica de poetisas suicidas. A partir de seus estudos, não se entende a poética da cura como uma saúde que se alcança através do corpo, mas “em uma direção centrada na própria criação literária” (MORAES, 2022, p. 43). Nesta parte de sua tese, Moraes analisa um artigo escrito por autores da psicologia em que se

pergunta por que a poesia não ajudou as poetisas suicidas, citando Sylvia Plath e Anne Sexton. O trabalho dos autores James C. Kaufman e Janel D. Sexton (2006), publicado na *Review of General Psychology*, da área de Psicologia, apresenta a questão trazendo dados que concluem que as mulheres poetisas são as que mais sofrem questões de saúde mental, tendem a elaboração e são atentas ao cuidado com o outro, por isso sofrem mais. Ao declarar que esse é um artigo contraditório em muitas frentes, Moraes (2022) declara, trazendo também o caso de Ana Cristina Cesar:

Falo de Ana aqui por duas razões: primeiro, para dar conta de afirmar que, apesar do trágico suicídio, o que a liga com as outras escritoras que puseram fim à própria vida não é a falha ou desistência do corpo, mas sim a busca persistente em fazer da palavra seu algo mais. E se pelo viés da saúde mental elas ruíram, afirmo aqui que, no sentido da poética da cura, elas não só se utilizaram da escrita com toda a potência, mas seguem vivas e continuam atravessando o tempo com suas palavras. No caso dessas três escritoras, todas elas, nos seus escritos ficcionais e também nos confessionais, como diários e cartas, refletiram sobre a autoria feminina, pensaram sobre o fazer literário e em muitos momentos questionaram – afirmativa e negativamente – que a literatura era potência, possibilidade, abertura, usando inclusive a palavra cura. (MORAES, 2022, p. 47)

É importante compreender, então, que em *Cianureto* temos uma trajetória que colabora com a proposta de Moraes, ou seja, demonstra que a escrita pode ser uma resposta para a dor. Não cura, como vemos no último poema analisado, mas alivia, transformando veneno em antídoto: os trechos se tornam pistas de que a vida pode e deve continuar, mesmo doendo. Na obra de Cunha (2021), dois pequenos textos paralelos deixam isso claro:

Às vezes, quando fecho os olhos, a cor que vejo é azul. Esse azul é às vezes turvo como o fundo de um poço.

Outras vezes é tão claro, que se parece com o véu que me separa do meu futuro. (CUNHA, 2021, p. 32-33).

Pode-se ver que neste caso o azul tão referenciado no livro não permanece somente como veneno, mas também como remédio. Assim, a obra se torna resposta para a angústia, registro do que foi feito dessa espera, e possibilidade.

A enunciação escolhida para o livro foram dois lançamentos: um realizado no Feirão da Resistência e da Reforma Agrária de Londrina e outro no Canto do Marl, Vila Cultural mantida pelo PROMIC. Sobre o primeiro espaço, quando entrevistada pelo Portal Rede Lume, a autora diz:

É um espaço de encontro, um lugar de acolhimento, um espaço que dá sentido político ao ato de comprar e vender, um lugar de mostra de trabalhos artísticos. Tudo isso já faria do Feirão um projeto muito

importante. Mas o principal, do meu ponto de vista, é que o Feirão é um espaço de defesa da democracia, dos direitos sociais e da igualdade entre pessoas. Isso é fundamental, e a forma como o Feirão consegue fazer é única em Londrina. (CUNHA *apud* GUERIN, 2022, s/p.)

Uma das ideias defendidas neste trabalho é a de que a estruturação do projeto via PROMIC faz com que o autor tenha de montar não só sua obra, mas também a sua própria enunciação, o que insere o livro no espaço público e transforma-o em vivência. A escolha realizada pelo sujeito é estética, política, afetiva: no caso de *Cianureto*, o espaço está alinhado em diversas frentes com as visões da autora, e as escolhas significam e simbolizam qual é o espaço tomado por ela no campo de produção literária. Essas relações se aproximam muito da ideia de partilha do sensível, trabalhada por Jacques Rancière, pensador francês:

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das "práticas estéticas", no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Não só Rancière aponta para a fusão da arte com a vida, proposta neste trabalho, mas procura demonstrar que é a partir da arte que o sujeito se insere no campo do comum. Neste caso, vemos como Cunha (2021) se estabelece politicamente através de uma estética, de uma escolha afetiva: seu livro é também afetado pelo espaço onde ela escolhe lançá-lo, neste caso, um lugar que para ela simboliza “a igualdade entre pessoas”, um espaço coletivo, “lugar de acolhimento”.

Além disso, é um livro coletivo por natureza: temos uma exploração imagética (até por conta das intervenções fotográficas, produzidas por Maikon Nery) e profunda da disforia, que é vista por diversos ângulos. A mudança nos formatos do texto demonstra também uma plasticidade neste tema, que vai do social ao pessoal e volta. Ao passarmos por eles, pode-se ver que a uma solaridade que se apresenta, mostrando que a vida não é somente amargor, mas também doçura.

Em *Cianureto*, a escrita emerge como possibilidade de enfrentamento e de permanência na vida. Podemos ver que, ao longo do capítulo, Cunha (2021) constrói uma poética marcada pela dor e pela insuficiência afetiva e política deste corpo. A escrita, porém, aparece como maneira de não anular esse sofrimento, transformando-o em poesia e em matéria de reflexão. Desta forma, abrem-se frestas para que o sujeito sobreviva. Como

aponta Moraes na construção da poética da cura (2022), a literatura não é remédio, mas elaboração. O gesto criativo se torna continuidade.

A obra de Cunha, então, não apenas tematiza a sobrevivência, mas a performa. A literatura aparece como um espaço em que o sujeito pode, pelo menos por instantes, escolher ficar. Assim, confirma-se a hipótese de que este afeto e poder se entrelaçam via PROMIC, já que neste caso o modo de existir (e talvez o existir em si) depende da experiência estética. Além disso, há na trajetória do livro diversos pontos afetivos e políticos, como a inserção do designer como autor e a escolha de um espaço simbólico para lançamento, entre outros, possíveis pela autonomia permitida pelo PROMIC. Ao permitir que escolhas estéticas, gráficas e geográficas sejam feitas a partir de uma lógica de sentido – e não de mercado nem de sobrevivência imediata – o Programa cria um espaço em que o autor pode se afirmar a partir de práticas de vida também. Assim, o fomento aparece aqui envolvido em afeto e poder: ao mesmo tempo que institui formas e critérios, sustenta a possibilidade de corpos e coletivos poderem, ainda que provisoriamente, ficar.

CAPÍTULO 5 – AS POSSIBILIDADES DA LINGUAGEM: EXAUSTÃO E RENASCIMENTO EM *OS MOVIMENTOS DA CABEÇA*, DE SAMANTHA ABREU

De qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.

(LISPECTOR, 2015, p. 126)

Um pássaro morre, mas não amansa suas asas.

(ABREU, 2024, p. 29)

5.1 – Contexto e apresentação: o reconhecimento de uma exaustão

O quarto e último livro analisado nessa tese é *Os movimentos da cabeça*, publicado em 2024 via PROMIC pela editora londrinense Atrito Arte. É uma obra que apresenta poemas e crônicas. Neste trabalho, a fim de estabelecer um acordo em gênero textual com o corpus, daremos prioridade aos poemas presentes neste livro. Ele é dividido nas seguintes partes: “Olhar para frente”, “Olhar para baixo ao rés do chão” e “Olhar para trás”. A primeira e a última parte são compostas por poemas, enquanto a do meio apresenta somente crônicas.

Samantha Abreu é uma escritora já reconhecida entre a população londrinense. Autora de seis livros, foi premiada pelo Edital Outras Palavras, de 2020; é também técnica de atividades literárias do SESC Cadeião, localizado na cidade, e participante de diversas movimentações artísticas londrinenses, como saraus e festivais ligados à literatura. Estudiosa de Adélia Prado, sua poesia é bastante atravessada pelo cotidiano, mas também pelo sonho e pelo devaneio, como veremos a frente.

A obra se inicia de forma bastante contundente, resgatando o desarranjo dos últimos anos vividos. Tal característica é exposta e discutida no prefácio, escrito por Renato Forin Jr., dramaturgo e professor londrinense, em que lê-se:

Samantha é uma poeta comprometida com sua geração – a do fracasso dos projetos de humanidade. O verso da abertura sintetiza a dúvida presente: como se vive depois da exaustão? E ecoa, após a pandemia, o pandemônio, o genocídio e todo o cinismo do capitalismo tardio – a pergunta de Theodor Adorno que inaugurou a pós-modernidade: é possível a poesia depois de Auschwitz? (FORIN JR. *apud* ABREU, 2024, p. 07)

Neste trecho, o autor questiona também a função e o poder da poesia diante de tantos acontecimentos disfóricos. Recorre ao texto “Crítica cultural e sociedade”, escrito por Theodor Adorno em 1949. Ali, Adorno se questiona sobre a função da poesia em relação à sociedade. Os trechos se conectam com os tempos atuais, uma espécie de pós-guerra

provocado pela pandemia e pela ascensão do fascismo no Brasil. Há um trecho que é interessante para analisarmos a poesia de Abreu:

(...) processo no qual a cultura toma consciência de si mesma enquanto cultura, opondo-se forte e consistentemente à crescente barbárie do predomínio do poder econômico. O que parece ser a decadência da cultura é o seu puro caminhar em direção a si mesma. A cultura deixa-se idolatrar apenas quando está neutralizada e reificada. O fetichismo passa a gravitar na órbita da mitologia. (ADORNO, 1998, p. 04)

A cultura que se coloca diante desses acontecimentos (citados de forma bastante direta por Abreu e Forin Jr.) reconhece o seu próprio poder de desfazer, de certa forma, a barbárie, ou pelo menos de registrá-la para que não passe em branco. A conexão da literatura com o cotidiano desfaz também essa distância, a órbita da mitologia comentada por Adorno. Forin Jr. (2024) também comenta esse movimento: “a literatura é o bendito fruto de um milagre: transpor por meio de uma coisa tangível e falsa – a palavra – o silêncio dos nossos abstratos desvãos, que não mentem.” Pode-se compreender que a apresentação aqui feita da obra de Samantha Abreu prepara o leitor para pensar a poesia também em si mesma, como também seu efeito, “o espanto diante do mundo, mesmo esse mundo anódino e apático” (2024, p. 09). Neste trecho, Forin Jr. afirma que a poesia escrita por Abreu contém em si mesma um olhar surpreendente (2024, p. 08), “seus léxicos afeitos ao vento, ao voo, alçam-nos com imensas asas por paisagens arquetípicas e viagens interiores: desertos, templos ermos, descampados, cemitérios, casas antigas, corpos acesos, eriçados de pele e pelos”. O cotidiano aqui nos lança para a ideia de sonho, que é uma possibilidade fundamental diante da barbárie. É interessante notar que Forin Jr. utilizou como cabeçalho de seu texto um trecho de Adélia Prado, objeto de estudo de Abreu em seu mestrado:

Em momentos de graça, infrequentíssimos,
Se poderá apanhá-la [a palavra]: um peixe vivo com a mão. Puro susto e terror. (PRADO *apud* ABREU, 2024, p. 07)

Primeiramente, a relação exposta com Adélia Prado aponta novamente para um olhar constelar para com a autora, em que o público a encara em diversos pontos do campo literário, não somente na função de escritora. O prefácio, por exemplo, aponta uma rede de relações entre a autora e outras escritoras que podem ter influenciado sua obra (2024, p. 08): “Transparece no seu timbre literário a herança aguda, feminina e ancestral, de quem cumpre a sina de Adélia, a de mulher desdobrável.” Forin Jr. registra uma influência importante de Abreu, também ampliando-a para sua própria poética, colocando o campo literário às vistas do leitor. Tal influência não aparece somente no prefácio: Prado é referenciada constantemente, de formas indiretas ou diretas, como, por exemplo, no poema que se intitula

“Pedra de Adélia”. Além disso, um dos poemas é precedido por um trecho de Mar Becker, escritora gaúcha que já esteve presente neste trabalho, relacionada ao livro de Layse Barnabé de Moraes. Assim, vê-se que o livro se coloca num espaço importante, dividindo-o com outras autoras de forma consciente e exposta. É importante, então, cavarmos mais fundo e vermos como Abreu (2024) se desloca não só como agente cultural, mas como autoria diante de temas e referências diversos.

5.2 – Poesia e exaustão: os limites do corpo e da palavra

*A imagem não existe, mas
dentro de mim,
ela explica tudo.
(ABREU, 2024, p. 33)*

Este subcapítulo reconhece em Abreu uma tendência a citar a dura e difícil concretude da vida. Logo após o prefácio, antes de ser iniciada a primeira parte do livro, o leitor se depara com o poema “Apesar de” (Abreu, 2024, p. 11), que já parece dar uma ideia de algum desejo de desistência. Apesar disso, Abreu desiste de desistir. Como colocado logo abaixo desse subcapítulo, Abreu consegue ver a fraqueza e a fortaleza da arte: limitada, mas transformadora. A voz lírica expressa o encontro com a arte como saída para expressar o impossível. Aqui não falamos exatamente de uma cura, mas do que é possível de fazer com o nada, com o cansaço:

O despropósito deste desejo de escrever um poema justamente quando me parece que nada mais há para ser dito.

Apesar disso,
e a despeito do falatório,
dentro de mim ele é inaugurado
pelo silêncio.
(ABREU, 2024, p. 11)

O desejo da arte surge de um vácuo. Quando não há esperanças, palavra útil a ser colocada, surge o poema inesperado. Justamente, o que resta fazer é o que sobra, é um caminho de movimentação importante que provém de uma negação da desistência. No primeiro poema do livro, lemos um questionamento:

Como se vive depois da exaustão?
E chegando ao tudo de algo, de uma vida
ou de uma dimensão em que
em frente só houvesse a possibilidade da queda.
(ABREU, 2024, p. 15)

A exaustão em si pode significar diferentes coisas; a partir do prefácio de Forin Jr. (2024), porém, temos pistas: “a pandemia, o pandemônio, o genocídio e todo o cinismo do capitalismo tardio”. O desmoronamento do corpo provém do caos social profundo que o Brasil experimenta entre aqueles últimos anos: a ascensão do fascismo, a pandemia da Covid-19 e um capitalismo feroz. Apesar disso, parece também que este corpo descansa, a queda não é somente falha de voo, mas uma entrega sincera aos acontecimentos, sejam eles quais forem (2024):

Um tombamento como alívio, um corpo no contravento,
planar depois da falha de voo mecânico. Ou,
quem sabe,
um sonho mitológico de asas desprendidas pelo calor,
fazendo da gravidade um fato.

Um corpo pesado cai. Um espírito repleto tomba.

Então já não há linguagem, não há elevação.
Não há poesia quando tocamos firme uma existência que antes pairava
solene.

O texto parece colocar os fatos (a gravidade, ciência) em contraponto a algumas ficções (o sonho, devaneio). A imagem de Ícaro, personagem da mitologia grega que voa tão perto do Sol que perde suas asas, cai e morre afogado, é transposta para os dias de hoje. Tombar é disfórico, mas também descanso, fim da luta para manter-se em pé. No fim, quando já não há mais sonho, perde-se também o poema, a linguagem, a magia. A poesia se dissolve quando tudo se torna concreto demais.

Na outra página, ficando incompreendido se este é um outro poema ou continuação do anterior por conta do espaçamento (há uma pausa entre eles), temos uma resposta a esse tombamento, o corpo se levanta novamente:

e eu vou fazer o quê
a esta hora
senão sapatear
no calor do couro
gritar e engolir
todo o vento que
me enfrentar e
que vier, assim,
na faca, na direção da lâmina
da palavra certa.
(ABREU, 2024, p. 15)

O texto, analisado juntamente ou de forma avulsa, explora a tensão entre cair e se jogar no mundo (o que nos lembra a foto “Salto no Vazio”, de Yves Klein, já discutida aqui), entre a falha e a entrega, reiterando a importância da própria linguagem para dar conta dessas dificuldades: a de se manter suspenso e sensível, a de ignorar ou enfrentar uma espécie de dor. Apesar disso, o corpo não recua, segue forte, protegido pela palavra. O que sobra após o tombamento é a própria escrita. É interessante notar que Vladimir Safatle (2020), em *Circuito dos afetos* utiliza justamente a ideia da queda para significar a produção artística, é algo sem garantias, com riscos imensos. Para isto, ele utiliza a foto intitulada “Salto no Vazio”, produzida por Yves Klein em 1960. Em Abreu (2024), porém, sobreviver e tornar-se testemunha é uma parte importante do texto. Giorgio Agamben reconhece uma movimentação parecida em um texto escrito em 1942, “O que resta de Auschwitz”: “O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (Agamben, 2008, p. 36). Não se trata de uma narrativa de si, diretamente questionadora em relação aos acontecimentos, mas de inserir no poema uma recordação da dificuldade específica que se revela no atravessamento dos muitos anos, reconhecida por Forin Jr. Reconhecer um mal-estar. Em “O autor como gesto”, Agamben também demonstra a importância do testemunho para o escritor que se entende como tal, como também discute a sua “ausência”, emprestando termos de Foucault em “O que é um autor?”:

O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela — opaca — que irradia do testemunho dessa ausência. (AGAMBEN, 2007, p. 56)

Neste caso, a poesia se torna um modo de conexão entre autora e leitor, um trato silencioso entre eles, no sentido de que aborda algo pelo qual ambos passaram, cada um à sua maneira. O poema “Apesar de”, por exemplo, demonstra que a produção poética surge do seu contrário, do que quase a impede de existir: o falatório, a falta de assunto e de vontade; *apesar* disso, a arte vence, brota, nasce. Tal entendimento fica claro em um dos poemas (autorreferencial, que chega a discutir poemas no início e no final, como é a

organização do livro também). Intitulado “As rezas que inauguram o dia”, o poema inicia de forma bastante assertiva:

Há algum tempo eu me convenci de que poemas estão no princípio e no fim.

Então me levanto pela manhã com metáforas enroladas na língua; com visões plenas de abismos.
Não respondo um bom dia sequer,
mas já repeti dois ou três versos em silêncio,
um ritmo mental, a incandescência do dia.

O poema do início, uma fundação.
(ABREU, 2024, p. 18)

Aqui, a voz lírica referencia o próprio livro, que apresenta poemas no início e no fim. Torna-se fechada para a arte, inútil para a vida, fugindo dela para o poema, que é a base para seu dia iniciar.

Quando as lutas se acalmam e se abaixam as espadas,
eu volto ao poema em busca do fôlego,
o fim da fadiga.

Os movimentos da cabeça é um livro percorrido por cansaços: aqui, as lutas do dia a dia, a poeira que sobe e só desce depois do encontro com o poema, com a arte, com a literatura. Aqui o texto poético é uma forma de descanso, uma recuperação do ar interno que se havia perdido. Parece ver uma divisão temporal no texto: de manhã, o encontro com a poesia, à tarde, lutas e espadas. Ao fim do dia, encontra-se a arte novamente para execução de um recolhimento reconfortante, que não deixa de ser dolorido, mas que alivia, como exposto na última linha do poema:

Abro os vãos da casa e avisto um descampado,
infinito campo de unguento.

O poema que é o final de tudo,

o impronunciável: um soluço que interrompe a lágrima
(Abreu, 2024, p. 18)

O poema também é o próprio fim: o que sobra de um mal-estar, a visão após o fim da vida, o que é possível de fazer com ela. Dentro da casa, um lugar seguro, controlado, há espaços que trazem o descampado, uma paisagem selvagem da qual se tem uma visão tranquila. O poema nasce do silêncio, o descampado nasce da casa de concreto. O trabalho artístico é uma interrupção do sofrimento, daquilo que é fechado, do fim em si. O encontro

com o poema é reparador, refúgio que traz consolo. Aqui, a voz lírica inicia e finaliza seu diante da própria produção artística, que aparece como salvação daquele cotidiano fatigante que se repete em outros textos do livro.

Tais análises demonstram algumas características na obra de Abreu que conversam muito, por exemplo, com a obra *O espaço literário*, escrita pelo autor francês Maurice Blanchot. Em artigo sobre o livro, Davi Andrade Pimentel escreve:

Entender a palavra enquanto falta é entender que a palavra literária e a palavra do mundo não comunicam de fato o que elas prometem e nem o que se supõe que elas devam comunicar, uma vez que entre a palavra e o seu suposto significado há decerto um abismo que os afasta. A palavra não diz o mundo ou as coisas. A palavra diz a falta que há no mundo e nas coisas. (PIMENTEL, 2012, p. 02)

Neste texto, Pimentel expõe que Blanchot chama a linguagem utilizada no cotidiano como palavra bruta, definida pelo teórico como “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (Blanchot *apud* Pimentel, 2012, p. 02). Podemos ver que há na poesia de Abreu uma diferenciação entre o cansaço da vida anestesiada e o espaço literário que ela adentra, muitas vezes para consolo, a partir da escrita do poema. Ao contrário da palavra bruta, a linguagem do poema revela outra lógica:

No espaço literário, diferentemente da palavra bruta, há a *palavra essencial*, a palavra literária, que tem como referente o próprio espaço em que é elaborada a sua arquitetura textual. Assim, a palavra essencial não se reporta a um referente ou a uma estrutura do mundo real, mas à constituição de seu próprio espaço discursivo. (PIMENTEL, 2012, p. 04, grifos do autor)

Em uma escrita em é possível ver a linguagem poética discorrendo sobre sua própria importância, vemos que nos escritos de Abreu o espaço discursivo dessa natureza é visto como um amparo ao sujeito, a possibilidade de um tempo, mesmo que curto (como um soluço), em que esse sofrimento se mitiga. Vemos, mais uma vez, um encontro com uma literatura que ampara o sujeito, que o faz produzir a partir da dor, do capitalismo tardio, das memórias de pandemia, que não ficam estáticas, doendo. A voz lírica é também leitora desse mundo poético, já reconhecido por Barthes (2004) em *O rumor da língua*:

Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se,

cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (BARTHES, 2004, p. 40)

A partir desse processo, Barthes enfatiza que a leitura não é passiva, ou seja, ela gera trabalho, desejo criativo e transformação. No último poema analisado, vimos que a voz lírica repete o ritmo dos poemas dando-lhes a importância devida, de um sujeito desejante que vê seu efeito no mundo: o descampado que se abre, o pequeno hiato entre as lágrimas. A poesia, tanto no início quanto no fim, não é algo que apenas se recebe, mas que é devolvido para o mundo de alguma forma: consciência de si, atenção, mitigação do sofrimento. No livro de Abreu se reconhece o limite da palavra bruta e a necessidade da poesia no texto “Uma palavra nunca é a coisa antes dela” (ABREU, 2024, p. 86), um poema diferente dos outros, com dedicatória (“para minha mãe, que me ensinou a invenção”) e estrofes bem longas:

Eu preciso falar do meu ódio, mas a palavra ódio não consegue falar do que sinto. Também quando sinto dor, ao dizer que dói nunca confesso exatamente a dor que tenho.

Segundo os estudos de Pimentel sobre Blanchot, o escritor tem pouco poder diante da própria caneta. Há desejo de dizer o que se entende como verdade, mas a literatura é para ele algo de natureza ambígua. Não há jeito de objetivar o mundo usando a língua essencial, pertencente à poesia. Blanchot explicita:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT *apud* PIMENTEL, 2012, p. 08)

Podemos ver neste poema justamente o reconhecimento da diferença entre o que Blanchot chama de palavra bruta e a palavra essencial. Abreu continua:

Uma vez, depois de se assustar com algo, minha mãe disse que ficou abismada. Aí eu imaginei dentro dela um buraco fundo, infinitamente fundo, e muito escuro. Tanto que se ela abafasse um grito, seu corpo todo vibraria com os ecos de um grito virado para o lado de dentro.

Mas não era isso. Ela estava abismada, mas não se referia a um abismo dentro de si. (ABREU, 2024, p. 86).

A voz lírica confessa nesse poema a distância entre a imagem do abismo e a palavra “abismada”; mesmo reconhecendo conexões entre elas. A limitação da linguagem cotidiana

e a visão de um eu-lírico poeta a compreender algo mais profundo sobre a criação poética, a invenção:

Então entendi que existe uma coisa antes da palavra ser palavra, uma imagem que tenta – mas não pode – encontrar escoamento nos acordos que criamos. Uma palavra nunca é coisa que nasceu antes dela.

Por isso a poesia: algo como fazer alguém entender o quanto de sexo contengo quando uso a língua para dizer que amo.

Por fim, a escrita retorna como uma possibilidade de comunicação diferenciada, em que há outro tipo de linguagem e outro tipo de compreensão. A experiência, se fica restrita à palavra bruta, não encontra escoamento; é necessário o uso da palavra poética para que tudo seja dito de forma mais completa e profunda. Existem diferenças ali exploradas: sexo, amor; abismo, abismada. Há um reconhecimento dessa imagem anterior à palavra bruta que pode ser trazida à tona pela palavra essencial, a poesia. De forma geral, vemos neste trabalho poemas que escrevem sobre a escrita de poesia e sobre a importância dela como experiência no real, no próprio corpo e na comunicação com o outro.

A voz lírica, então, não consome o poema passivamente; assim como aponta Barthes, ele a transforma em experiência e tradução de um sofrimento que arrefece. Assim, vemos neste trabalho uma constante: a tendência de se escrever de forma metalinguística, reconhecendo o poder da literatura diante da vida como ela é.

Um poema intitulado “Da incapacidade de matar o poema” aponta para esse tipo de texto toda uma complexa configuração:

Você mira a boca aberta do poema e mete nela meia dúzia de tiros
Você observa a ontologia do poema enquanto espana o ar com as mãos
para dissipar a fumaça dos tiros;
Você quer se vingar da arrogância do poema que decorou as sagradas
escritoras do seu tórax;
Mas você mal suspirou aliviada e o rabo do poema já concedeu a ele um
novo corpo de matéria pegajosa;
O poema rasteja e imobiliza seu assombro quando você dá de cara com o
fenômeno:
O corpo asqueroso do poema é sua própria mão.
(ABREU, 2024, p. 79-80)

O texto repetitivo e metalinguístico expressa um desejo ambíguo diante do poema. Num primeiro momento, o poema é algo distante e separado do poeta, algo que também tem seu próprio corpo: uma boca aberta, um rabo; algo que parece ser uma criatura metamorfa. O desejo de livrar-se do que é poético faz com que o texto passe a residir em seu próprio corpo; o poeta sofre uma espécie de maldição, então, de passar a dividir carne com a

produção em si. Tal trabalho foi analisado aqui em último lugar porque parece representar uma tendência nas escritoras aqui trabalhadas de escreverem, de forma cifrada ou não, sobre a escrita, quase sempre relacionando-a ao corpo, palco de dores e de sensações que vêm e vão para o poema.

No prefácio do livro *29 poetas hoje* (2021), Heloisa Buarque de Hollanda¹⁷ escreve sobre as tendências da poesia contemporânea de autoria feminina, apontando que não seria interessante se intitular exatamente feminista, o que lhe parece reducionista, mas reconhecer que “reverbera (...) o levante feminista jovem iniciado nas marchas de junho de 2013 (...) Um novo feminismo avesso às lideranças, profundamente conectado, que se faz pela lógica do compartilhamento e da identificação política, mas, sobretudo, afetiva.” (HOLLANDA, 2021, p. 25). Como pode-se ver, a questão do afeto ainda desponta como característica principal – e, como veremos, toma formas que se relacionam com a tese deste trabalho, na qual se privilegia também as expressões fora do texto e os modos de fazer.

Ainda nesta toada, reconhecemos que, ao falarmos sobre corpo, deve-se estabelecer parâmetros sobre o que sofrem e pensam os corpos masculinos e femininos, o que desagua de forma bastante expressiva nas discussões de lugar de fala, por exemplo. De acordo com a pesquisadora, a coletividade também aponta para vozes que se intercalam, longe de um movimento individual, mas coletivo: “não reflete apenas a produção individual de cada poeta. Ela se faz em coro, em ressonâncias” (HOLLANDA, 2021, p. 31). Essa tendência foi muito presente neste trabalho, especialmente em relação às referências feitas pelas poetisas aqui estudadas a outros sujeitos, especialmente outras escritoras, expondo mais ainda esse coro e produzindo livros e eventos dessa forma.

As obras que compõem o corpus desta tese conversam entre si em outros níveis. Não são apenas um recorte frio (livros de poesias publicados pelo PROMIC escritos por mulheres), mas também apresentam desconfortos e temas em comum: como a disforia, o sofrimento, e o alívio dele a partir da poesia. Podemos ver, tendo visto trechos de todas elas, que há algo citado também pela pesquisadora “também sinto um *éthos* comum (sem falar de certa dor comum), que se expressa em uma sucessão de ecos ligando uma poeta à outra” (HOLLANDA, 2021, p. 31).

Mais ainda, outra recorrência importante reconhecida pela pesquisadora é a relação com a coletividade e a performance, algo também discutido neste trabalho:

¹⁷ Sabe-se que, pouco antes de tomar posse na Academia Brasileira de Letras, Heloisa Teixeira trocou de nome. Apesar disso, a obra utilizada foi comprada antes dessa mudança, então escolhemos nos ater às referências como estão apresentadas.

Além dessa sintonia fina, em que pese sua heterogeneidade formal, vemos que essa poesia, por sua própria natureza de ter sido historicamente silenciada, desenvolve uma série de estratégias em forma de iniciativas articuladas e coletivas. São blogs, hashtags, sites, coleções, coletivos, editora independentes, antologias, muitas antologias (...). Outra frente bastante importante dessa poesia é a enorme produção de leituras e performances públicas em saraus e, hoje mais diretamente, em slams (...) (HOLLANDA, 2021, p. 31).

A partir disso, reconhecemos que a poesia aqui apresentada é autorreferencial: em seus textos, em maior ou menor grau, as poetisas aqui estudadas pensam sobre o escrever. Em muitas das vezes, a escrita aparece como um modo de lidar com o mundo, suas disforias e exaustões. As artistas abordam a dificuldade de escrever poesia sem deixar de citar seus impactos diversos. Em Moraes (2023a), a escrita se torna uma maneira de fugir dos espaços limitantes destinados à mulher: ali desvela-se um futuro diferente a partir das memórias que são revistas na escrita, do desejo da voz lírica por si mesma e do questionamento do amor romântico. Além disso, como visto no segundo capítulo da tese, muitos dos poemas são endereçados a outras poetisas, montados a partir de trechos de outras autoras, evidenciado ainda mais o eco da coletividade pensado por Holanda (2021). De forma menos cifrada, é também o que acontece com os escritos de Pinheiro em *Tremulus* (2023), um modo social de escrita que afeta de forma intensa a estrutura do livro: a presença de diversas dedicatórias dentro e fora dos textos poéticos, de fotos com familiares e amigos, histórias com autores com alto grau de capital simbólico e textos escritos a partir da sua própria fala por outros. Por fim, nos textos de Abreu (2024) e Cunha (2021) vemos uma disforia que é mitigada pela própria criação poética. Ela aparece como alguma espécie de saída, algo a fazer com o assombro. Ao escreverem e organizarem enunciações para seus escritos, as quatro escritoras representam, então, como apontado por Favaretto (2023):

Na cena contemporânea, quando se pretende identificar questões artísticas e práticas culturais renovadas, inclusive com poder de transgressão com alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade: a arte fundida à vida acaba por evidenciar prioritariamente signos da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que tanto se afastam das categorias tradicionais quanto das modernas, do novo e da ruptura – daí a indiferenciação que, como diz Lyotard, ressalta a maneira como objetos são exibidos, a estetização das situações artísticas, de modo que o interesse estético desloca-se dos objetos, obras, etc., para o comportamento cultural dos participantes, comum nas instalações e performances. Ora, esta apresentação tem muito a ver com a política cultural que dá suporte aos eventos. (...) Valéry fala, a propósito, em substituir as artes por uma arte de viver. (...) Assim, o alargamento da experiência estética, o desenvolvimento da atenção estética pretende contribuir com a categoria de “atenção à vida” (...) que pode ser entendida como uma resposta à

necessidade de antecipação e adaptação às exigências do mundo em que vivemos, ao “sentido do real”. (FAVARETTO, 2023, p. 123-127)

A proposta desta tese é demonstrar que os livros de poesia publicados pelo PROMIC, por exigências do próprio edital, apresentam uma característica que acessibiliza a poesia ao público não só pelos eventos e pela distribuição de livros acessíveis nos espaços públicos, mas também como modo de fazer junto. Ao citarem outras autoras, dividirem funções durante o projeto, proporem lançamentos e saraus, as autoras criam um jeito coletivo de pensar, refletir e produzir poesia, como também objetos artísticos diversos. Assim, a literatura passa a ser mais do que um objeto estético, mas uma vivência. Não somente como evento, mas também como uma enunciação que é trazida pelas autoras ao público por meio da própria poesia, num esforço metalinguístico de também se colocarem como escritoras e pensadoras.

CAPÍTULO 6 – UMA CONCLUSÃO-COQUETEL MOLOTOV: A LITERATURA COMO AÇÃO

*O que vai se firmando é então uma certeza
de que sou, estou e permaneço
em lugar nenhum fora esse pequeno, esse pequeno volume de coisas
que são as coisas
em que ainda insisto
(CUNHA, 2021, p. 114)*

6.1 – Quando a pesquisa deixa de ser observação

Num gesto de alguma selvageria, escolho escrever este último capítulo em primeira pessoa. Não sei se simplesmente para me afirmar escritora nesse documento que me parece tão permanente, mas com certeza para contribuir com a tese. Aliás, se aqui defendo a literatura como uma vivência, por que não inserir de fato minhas experiências de vida, todas tocadas pela literatura? Elas são atravessadas também pelo PROMIC e pelo o que é discutido pelos teóricos desta tese, logo, me dou essa liberdade. A pretensão não é escrever literariamente, mas levar em conta que experiências fora da universidade e do projeto de pesquisa também importam neste caso.

Este trabalho começa através de um riscar de fósforos: a partir de uma frágil faísca já conseguimos ver o que há de escuridão ao redor. Fatos não discutidos, objetos empoeirados prontos para análise, editais e processos esquecidos em documentos oficiais perdidos. E o, depois, quatro anos mais tarde, o trabalho termina com um coquetel molotov: passando de um momento de simples reflexão – o fogo que brilha somente os olhos – para uma ação, essa que toma atenções, retoma discussões, e destrói o que é preciso destruir.

Escolho escrever em primeira pessoa porque foi assim, com os pés no chão, que comecei a entender o poder dentro da literatura. Foi bem antes de entrar na universidade – antes da escrita acadêmica e impessoal que aprendi nas aulas de Letras. Antes de estudar Bourdieu (1996), eu já o experimentava na pele. Comecei a frequentar saraus na cidade de Londrina aos dezesseis anos, a convite de um professor de literatura da minha escola, na mesma época em que fui publicada na Folha de Londrina pela primeira vez. Para mim, tudo era um passo gigantesco: sair de Ibiporã, a cidade que me sufocava, e poder ir para vilas culturais ler meus poemas em voz alta, no microfone. Dividir palco com poetas consagrados, muito mais velhos e entendidos nessa arte do que eu. O primeiro lugar que me abraçou foi uma Vila Cultural que não existe mais, na época subsidiado pelo PROMIC, olha só: o Cemitério de Automóveis, mantido pela Christinne Vianna, produtora cultural e

escritora local. Muitos desses contatos exteriores corroboraram para eu não demorar muito para me intitular escritora – e isso, o poder de me apresentar nessa palavra, foi fundamental. Já adianto que me parece claro que foi a partir do afeto – meu professor, quem me empurrava para o palco dos saraus, os que me ouviam e tiveram paciência comigo – que pude me sentir autorizada para tomar a escrita literária pelos cabelos. Além disso, depois de meses me apresentando eu tinha algum poder, o capital social. Uma profissão, mas não só, um desejo, uma insistência, como reza a epígrafe desse capítulo, todo um projeto de vida que culmina nesse sexto capítulo, num trabalho no SESC e em uma editora independente. O que tento fazer agora é criar um amparo inicial aos autores da cidade – que considero essencial, talvez mais importante do que o desamparo em si, um primeiro passo do salto no vazio. Fazer com outros o que meus professores de ensino médio, o que Christine Vianna e Leonilda Bissochi fizeram comigo: convidaram, insistiram em mim, e assim posso seguir insistindo na literatura daqui.

Mas me encontrei também em outros lugares: a pesquisa, por exemplo. Sempre alinhada à ação. Da Iniciação Científica ao fim do doutorado, me envolvi com projetos de extensão que organizavam eventos de incentivo à Cultura e à literatura, como o Estação Londrina, focado em artistas locais, e o Literatura Viva, vinculado à Rádio UEL. Me apaixonei pela docência, mas até pouco tempo atrás era proibido trabalhar e ter bolsa. Numa escolha difícil e sofrida, saí da escola que trabalhava e optei pelo doutorado, e em três meses longe das salas de aula fiquei deprimida em casa, só com um documento para escrever, me sentindo sozinha e sem nenhuma estrutura. Desamparada – de novo. Resolvi, então, ofertar uma Oficina de Escrita Literária sem pretensões, num espaço cultural que também não existe mais, a Casa Pagu, liderada pelo costureiro José Aneger, para matar a saudade da docência. Consegui entender como se fazia um livro junto com uma colega ilustradora, Nani Vasques, que tinha uma marca de papelaria em que fazia tudo à mão, e juntas conseguimos criar uma proposta de oficina de escrita cujo diferencial (porque há tantas oficinas de escrita) era que todos os participantes sairiam publicados. Isso aconteceu de forma independente, com a produção feita fora de gráficas especializadas e com muito afeto. Assim, a teoria deixou de ser observação (ato que valorizo muito, mas não basta sozinho, a meu ver): fomos colocar as mãos, os olhos e as palavras na massa.

6.2 – A oficina em si – a autopublicação ontem e hoje

*Tudo o que a pedra não sabe
esse poema sabe
e doa
É quando ela se levanta
e voa
(PINHEIRO, 2023, p. 7)*

Descobri recentemente, como participante do curso “Publique Você Mesmo”, realizado em fevereiro de 2026, da Grafatório, Vila Cultural também mantida pelo PROMIC, que a publicação independente é uma tendência literária londrinense. Embora este capítulo esteja focado no percurso da editora, para mim é importantíssimo demonstrar que ele tem raízes na história da cidade, nos teóricos que estudei e no meu percurso de pesquisa. O curso supracitado foi ministrado pelo jornalista Felipe Melhado e pelo designer Pablo Blanco, e se dedica a formar a autonomia da autopublicação em 30 artistas de diferentes áreas. Melhado, que é doutor em ciências da comunicação, começa o curso demonstrando que os londrinenses tiveram, desde a década de 30, uma tendência à publicação independente.¹⁸ Tudo começa com Londrina ainda engatinhando, tendo sido fundada em 1929 e em 1934 se tornando município. Zé Leite, um poeta que escrevia marchinhas e versinhos curtos, muito vindos da tradição oral, fazia o que chamamos hoje de auto-publicação. Naquela época. Ia à única gráfica da cidade e imprimia folhetos para distribuir por aí. Assim começa a literatura londrinense.

Londrina sempre foi uma cidade escritora, mas nunca teve grandes editoras. Para se publicar, então, muitos autores seguiram esse caminho mais independente, adequado às contingências. Depois de algumas décadas, Edison Maschio publica *Escândalos da Província*, num processo interessantíssimo descrito por Melhado:

Quando ele tinha 25 anos, escreveu e publicou o primeiro romance da cidade, *Escândalos da Província*, um livro muito interessante. É um romance satírico que contava os podres de alguns figurões da cidade: escândalos morais, sexuais, financeiros, envolvendo membros da elite. Era fofoca, mesmo – mas que procurava denunciar algumas hipocrisias dessa turma. O “seo” Edison fazia parte de uma geração interessante de jornalistas da cidade (décadas de 1950 e 1960), uma geração meio marginal, ligada à boêmia, à experiência da noite, que naquela época se concentrava em alguns lugares como a Rua Brasil ou a Vila Matos – a zona do meretrício da cidade, hoje extinta. Era uma turma que tinha muitos problemas com as autoridades locais, problemas com a polícia, etc. Essa

¹⁸ Essas informações foram retiradas das aulas e dos materiais concedidos por Felipe Melhado, “Pequena história das publicações independentes da cidade” (2026a).

geração, em parte, se organizava num coletivo chamado ANPI – Associação Norte Paranaense de Imprensa. E, por eles se organizarem dessa forma, conseguiam, por exemplo, isenções fiscais para a compra de papel: o chamado “papel linha d’água”. Quando o seo Edison escreveu esse livro, ele conseguiu comprar papel por conta própria por causa desse desconto. E aí ele imprimiu o livro numa tipografia da época chamada Tipografia Gil. Na verdade, ele fez uma permuta: prestou uns serviços para a gráfica, deixou um tanto de exemplares do livro com eles e, enfim, conseguiu fazer uma publicação independente dessa forma. Depois ele distribuiu o livro por conta própria também: o livro era vendido na sede da ANPI. Ele imprimiu dois mil exemplares e, inacreditavelmente, esgotou em uma semana. É um feito editorial inédito, até hoje. (MELHADO, 2026a, p. 2)

Entre 1960 e 70, pulando algumas décadas e acompanhando a trajetória disposta por Melhado, chegamos ao mimeógrafo. Isso faz com que os livretos consigam ser produzidos em casa mesmo, e distribuídos de forma organizada. Domingos Pellegrini e Nelson Monteiro utilizam dessa nova tecnologia, muito ligada à militância de esquerda.

Em 1980, a Universidade Estadual de Londrina entra pra jogo. Há estudantes de Jornalismo interessados em escrever e publicar poesia (Marcos Losnak, Rodrigo Garcia Lopes, Ademir Assunção, Maurício Arruda Mendonça) – e os de Arquitetura, que pretendiam mexer com Artes Gráficas também (Marcos Losnak, Rodrigo Garcia Lopes, Ademir Assunção, Maurício Arruda Mendonça). Dali, surgiram diversas revistas: a Outra, a Hã, Hã verde, a K’an e a Coyote. Fora da UEL, havia os fanzines, muito utilizados pelo movimento punk local.

Mais tarde, a partir dos anos 1990, a gente vê, por meio de impressão de xerox, a proliferação de fanzines publicados pelo pessoal do punk e algumas das suas subculturas, como os núcleos de skate e de tatuagem. Há um acervo interessante a ser visitado nesse sentido no Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica da UEL.

Nos anos 2000, há uma retração nessa publicação tão constante: havia a internet, os blogs, e jeitos menos materiais e mais baratos de se colocar coisas no mundo. Mesmo assim, em Londrina despontam editoras que já estavam produzindo movimentos bem interessantes, como a Kan, de Marcos Losnak, e a Atrito Art, de Christinne Vianna, que já publicou mais de 200 livros.

No fim das reflexões escritas de Melhado (2026a), estamos nos anos de 2010, em que há o início das feiras de arte impressa no Brasil. Tudo começa com a Feira Tijuana, em 2008, e segue muito movimentado pela Feira Plana, pulverizando a ideia das experimentações impressas. Por fim, ele relata:

A gente observa várias rupturas – rupturas geracionais – desde a década de 1930. São personagens muito diferentes que entram em cena, usam

técnicas muito variadas de produção gráfica e de impressão, têm linguagens e referências estéticas muito diferentes, e intenções também muito diferentes na hora de produzir impressos e publicações. Mas existe um fator de continuidade, de permanência, nessa história: o fato de todos eles produzirem de forma independente, de forma autônoma. Isso é algo da cidade. Londrina, apesar de ser uma cidade média, continua deslocada dos grandes centros; continua sendo uma cidade de interior, na periferia do capitalismo mundial. A gente, por exemplo, não tem uma grande editora na cidade – nunca houve. Então alguém daqui que quer publicar precisa publicar por conta própria. Não tem muito a quem recorrer, na cidade. Isso cria uma forma de fazer, um ethos que se mantém. E isso é interessante, porque esse afastamento dos grandes centros cria também uma cultura de autonomia. É algo que obriga a gente a refundar todo um circuito editorial a cada vez em que realiza uma publicação. (MELHADO, 2026a, p. 07)

É importante olhar para esse panorama e tentar compreender de que modo ele está retraindo ou expandindo na cidade. As condições continuam as mesmas, de certa forma: Londrina ainda não tem uma grande editora, disponível para aqueles que querem publicar de forma acessível ou tradicional. Melhado (2026a) reconhece nesse desamparo o desenvolvimento de um modo autônomo de trabalhar, de se organizar e se divulgar: um novo *ethos*, uma ética que se faz a partir das condições aqui encontradas ou mantidas. Esse foi o pano de fundo, a pedra fundamental onde criar a nossa proposta.

6.3 – O nascimento da Editora Outra: publicar como gesto político e afetivo

*Do que se trata o impronunciável
senão do sacramento
entre a vida e
o verso?
(ABREU, 2024, p. 88)*

Eu já sabia de algumas coisas. Tendo participado de saraus e eventos literários por algum tempo, eu via muitos autores e escritores da cidade desamparados. Sem uma grande programação municipal de eventos literários (a maior parte na conta do PROMIC, e isso, às vezes, podia deixar tudo bastante variado de ano para ano, sem fundar tradições ou redes), eles não tinham onde se visibilizar, para além dos livros, nem onde criar constância de presença e produção. Os saraus das Vilas Culturais ou movimentados por autores ajudavam um pouco, mas não resolviam questões profundas. Além disso, eu conhecia muitos autores engavetados, que me mostravam escritos me pedindo segredo, nunca lendo nada em voz alta, muito menos publicando. A maioria deles era mulher, inclusive, algo bom de notar. Quando criei aquela oficina, no fim de 2023, como pretexto para voltar a dar aulas,

encontrei pessoas com essas mesmas questões. Que escreviam muito bem, estavam mergulhadas no silêncio e dispostas a se ajudar. A proposta da oficina, então, era a seguinte: quatro encontros de três horas cada com publicação de plaquetes individuais físicas e em e-books da Amazon. Os autores (em sua maioria mulheres) teriam autonomia de escolher capas, fonte e outros detalhes, informações captadas e organizadas por formulários, que depois seriam entregue às ilustradoras, Isadora Berbel e Nani Vasques. O objetivo era criar um processo de publicação rápido e acessível, e assim foi: por 70 reais por pessoa os autores estavam publicados em menos de 3 meses, e também formados, de certa forma, em autopublicação. A ideia inicial era fazer três unidades de livro para cada um dos onze participantes, como lembrança do curso. Mas no meio do processo nos animamos e profissionalizamos tudo: no grupo dos autores, havia uma produtora de eventos e *social media* e um advogado trabalhista, o que ajudou a entendermos como tudo aconteceria se fôssemos divulgar e estruturar melhor todos os processos, transformando a ideia num trabalho formal mesmo, via MEI. Não era preciso de tanto para criar uma editora despretensiosa como a nossa: eu e Isadora Berbel, as fundadoras, fomos para casa e pensamos em nomes e nos nossos cargos. Mas a ideia era fazer uma editora diferente, uma Outra editora, disse Isadora, de repente.

Assim nasceu a Editora Outra em dezembro de 2023, que publicou em sua inauguração 11 autores de uma vez só. Durante os encontros, os autores escreviam nas suas casas a obra, que ia ser ilustrada pelas colaboradoras e revisada por mim, depois lançada em conjunto, com chope e salgadinhos de graça. Em todos os passos, levei os teóricos comigo, e a aula preferida de todos era o dia que eu falava de Bourdieu (1996), de Di Leone (2014) e do poder, inclusive – talvez porque ele descrevia muito bem o que autores sentiam na pele, a falta de capitais nomeada e dolorida. A oficina em si era versada nos meus estudos acadêmicos, na valorização da autonomia e da coletividade. A partir de seus pedidos, produzimos assim mais livros por autor e vendemos centenas deles naquele primeiro dia. Depois fizemos mais edições e hoje temos 28 autores publicados dessa forma, no total, além de projetos via PROMIC, antologias e clubes de escrita e leitura que também foram se mobilizando com a editora. Além disso, também produzimos saraus, rodas de conversa e outros eventos – tudo bem alinhado com a ideia de vivência, passando para além do texto escrito e da observação.

Fiz questão de documentar tudo, entregando formulários com questões depois do lançamento, a fim de entender o que faz nascer um escritor. Bourdieu (1996), ao pensar a importância do coletivo na construção da produção de valor, criou também a nossa proposta,

a de coletivizar os processos – aqui os autores respondiam à pergunta: “em que momento você passou a se definir como escritor? Se isso não aconteceu, explique a razão.” Vejamos as muitas respostas para comentá-las.

Quando as pessoas começaram a vir me parabenizar por escrever um livro. (MARTA, 2024, s/p.)

Após ver outras pessoas me chamando dessa forma, após publicar o livro produzido na oficina. (NEVES, 2024, s/p.)

No momento que vi a possibilidade de externar através da escrita, sentimentos, emoções e observações. (GARDENAL, 2024, s/p.)

Quando estava na feira literária recitando um trecho em voz alta. Naquele momento ficou inegável pra mim que eu, de fato, era escritora. (BRANN, 2024, s/p.)

Podemos ver que nessas respostas de formulário sempre há a presença de um Outro. Como reza a psicanálise, pode-se ver o quanto dependemos de um outro para a construção de nós mesmos. A apropriação da palavra autor vem a partir de uma validação externa (que é só o início, claro, que também depende de algo interno, uma autorização de si). Assim, urge que amantes da literatura, professores e alunos de Letras se organizem como agentes produtores de escritores e de valor, especialmente em relação a autores iniciantes. Isso também é corroborado por Bourdieu (1996), quando ele diz que o valor de um livro é montado coletivamente, o que também pode ser dito sobre o valor de um autor, sua percepção sobre si mesmo e seu trabalho. Na oficina, fazemos questão de tentar construir para com os alunos uma autorização simbólica: maneiras de se sentirem dignos da palavra escritor ou escritora, lendo em voz alta, se desfazendo de medos e receios por meio da discussão e da reflexão. Discutida de forma direta, comentando o apagamento de diversas autoras mulheres, por exemplo, os alunos começam a entender a importância de tomar o poder a partir da palavra. Da ocupação de espaços públicos, muito negado às minorias, por exemplo. Esse processo parte do outro, mas culmina em si – o escritor precisa se autorizar a se chamar assim. Para isso, precisa desromantizar a figura do autor. Lembrar de que existem, sim, escritores locais com ampla divulgação, e leitores dispostos a lê-los. Em especial, lembrar de que há uma rede de afetos disposta a ajudá-los. Ao responder à questão “Há alguma influência externa que o ajudou a escrever ou publicar? Se sim, discorra sobre

essa experiência”, muitos autores (participantes ou não da nossa oficina) comentam a importância de editais, saraus e oficinas:

Sim, o edital [para o prêmio da Biblioteca Nacional] me inspirou e me motivou a escrever bastante. Eu não sei como vou lidar com isso daqui para frente, se vou seguir produzindo desse jeito, mas foi uma experiência interessante. Por outro lado, a Oficina foi o incentivo principal para me fazer publicar meu primeiro livro. *Ter outras pessoas para dividir minhas inseguranças, a Amanda para me ler, me dar feedback, e me acolher, foi essencial para eu me sentir mais preparada para encarar dividir minha escrita com o mundo.* (CARAMANICO, 2024, s/p., grifo nosso.)

Eu sempre escrevi pra mim, compartilhando meus textos apenas em contextos muito específicos, com alguma pessoa com que tinha amizade. Em um desses momentos de compartilhar, uma amiga me sugeriu tentar publicação através da Chiado. Consigo afirmar com bastante certeza que *conviver com outros artistas me influencia positivamente a produzir mais.* Nos últimos anos, os textos que escrevi foram, em sua totalidade, motivados pela possibilidade de apresentar no sarau [da Dona Leonilda], ou tive a ideia enquanto participava do sarau. No período da graduação, o *contato com colegas que também escreviam, fomentava muitas ideias criativas. Além disso, uma fortíssima influência que me ajudou a escrever, foi participar de um projeto de iniciação científica sobre escrita criativa. As ações do projeto instigavam a escrita semanal, através de discussões literárias, desafios, e trocas de experiências.* (CAPELARI, 2023, s/p., grifo nosso.)

Escrevo mais depois da oficina da Amanda e Isadora, não dá pra mensurar a importância que foram elas na publicação, porque o livro só aconteceu por causa da editora Outra, em que elas estão à frente. *Foi gratificante demais ver meus versos impressos, mudou minha autoestima como artista, me vejo muito maior e me posiciono melhor depois desse processo todo.* (DAMAS, 2024, s/p., grifo nosso.)

Com certeza, o papel da oficina de escrita que participei foi essencial. Não só por ter alguém lendo e revisando o que escrevia, mas, principalmente, por ser *alguém do mundo literário dando o "aval" de que havia algo ali, não era apenas amigos ou familiares dizendo que o que estava sendo escrito era algo interessante.* (NEVES, 2024, s/p., grifo nosso)

A editora, a Amanda, a oficina, as aulas. Eu andava bem enferrujada antes da oficina começar, foi uma oportunidade pra *voltar a me sentir uma escritora de verdade.* (RAINARA, 2024, s/p., grifo nosso)

Os depoimentos reunidos de participantes dos eventos literários propostos evidenciam que a escrita nesse caso não aparece como prática solitária, mas é atravessada por redes de afeto, poder e validação. Pelo Outro. Em praticamente todas as falas, o ato de escrever aparece associado à presença de outras pessoas: oficinas, colegas, editoras, projetos de pesquisa, saraus, leituras compartilhadas. A autoria, assim, deixa de ser construída pela figura romântica do escritor solitário e passa a se constituir dentro de uma comunidade de

escuta, em que processos são coletivizados e o poder é compartilhado. Tal dinâmica de poder é tratada diretamente quando Neves (2024) afirma a importância do “aval”: percebe-se a necessidade da mediação realizada pelo profissional de Letras, em especial pós-graduandos e professores, na produção de uma legitimação que pode ser ofertada a outros sujeitos de outras áreas. Por isso reclamo tanto a presença desses sujeitos em eventos culturais da cidade. Nestas falas temos a sobreposição de ideias que estão presentes em toda a tese, mas desponta sobretudo a importância de se coletivizar, se organizar e construir redes de poder e afeto. Isso tudo é político: reagir diante das condições que temos e utilizá-las a nosso favor.

A primeira vez que vi esse conceito agindo diante dos olhos foi no Sarau da Dona Leonilda, localizado em Cambé e citado por Capelari (2023). Estudado por Ana Cristina Pereira, mestre e doutoranda em Letras pela UEL, minha parceira de projeto de pesquisa, ele é relatado no trabalho *De afeto em afeto se faz pérola: o sarau e a performance como constituinte de redes afetivas e estratégia de inserção do texto literário na atualidade*, publicado em 2023. O sarau era o mais intimista que já participei: acontecia dentro da casa de Leonilda Bissochi, a Dona Leonilda, uma professora de Português aposentada, na sua sala. Ocorreu por mais de dez anos, e teve todos os seus encontros registrados por ela e por suas netas em atas. Em uma nota introdutória intitulada *A pesquisadora/escritora e seu objeto: o afeto na pesquisa*, Ana Cristina descreve a sensação de estar ali (junto comigo, fomos em grupo) e critica o distanciamento do pesquisador do seu objeto, algo que me inspirou a escrever esse sexto capítulo:

Para além disso, o primeiro sarau que participei e que despertou o meu olhar de pesquisadora foi o sarau da professora Leonilda. Aquele primeiro encontro, o qual participei com minha amiga Amanda Damasio, foi de uma intensidade afetiva que é difícil descrever. Me senti pertencente àquele grupo, me senti viva, acolhida, as performances suscitaram os mais diferentes sentimentos de alegria, de tristeza, de pesar, de perplexidade, de um estranhamento que parecia nos levar a outra dimensão. Saímos do sarau, com a sensação de ter recebido afagos na alma. (...) Naquela noite, eu e Amanda, saímos de Cambé, e no caminho para Londrina, que durou cerca de 20 minutos, um trajeto de aproximadamente 16 km, conversamos sobre nossas percepções acerca do sarau. Conversamos sobre os textos e as performances que mais nos tocaram, sobre as autores que conhecemos, sobre como estar ali no sarau era como estar em um oásis em meio ao deserto (principalmente pelo cenário caótico e opressor que estamos vivendo no nosso país nos últimos anos) e sobre como vimos tantas teorias estudadas nas aulas de teoria literária que agora estavam ali circulando vivas aos nossos olhos. Eu vi os olhos de Amanda brilharem enquanto conversávamos e senti que os meus também brilhavam. (PEREIRA, 2023, p. 18)

Na época, nós estávamos tentando compreender dentro do projeto de pesquisa o conceito de redes afetivas, sem muito sucesso. Quebrávamos a cabeça lendo os teóricos, mas nada parecia muito claro. Bastou uma visita ao Sarau da Dona Leonilda e assim assimilamos tudo facilmente. Ao chegar lá, fomos recebidas calorosamente pela professora e vimos que havia uma mesa de centro cheia de livros dedicados a ela. Livros que eles tinham escrito por causa dela, porque tinham um espaço para recebê-los e uma constância de produção, eles escreviam para ler no Sarau. Havia vinho, aperitivos, bebidas, tudo gratuito e arranjado por ela e sua família. Os poetas dali e da região liam seus textos, mas não só, tocava-se violão, performava-se trechos de peças, cantávamos, e o mais interessante: havia sempre uma discussão sobre arte, cuidadosamente descrita em ata, com um tema específico. Participamos mais algumas vezes e vimos alguns autores contar que acabaram escrevendo livros só para participar do sarau: produziam para compartilhar ali e depois de alguns meses tinham a constância, o suporte, os contatos e o material necessário para se fazerem visíveis e se apropriarem da palavra autor. Vários capitais do Bourdieu (1996) ofertados gratuitamente, de forma íntima, sem burocracias ou grandes estruturas. Aliás, mais um argumento para os estudantes de Letras participarem dos eventos: eles nos ajudam a compreender teorias. Audre Lorde fala sobre isso em *Irmã Outsider* (2025): às vezes o sentimento é o primeiro passo da compreensão.

Participei de várias edições como autora e pesquisadora – sempre saindo dali com brilho nos olhos – e fiquei com vontade de fazer o mesmo, se possível, com a minha editora, com tudo o que a universidade me deu de graça. Provocar o encontro. Oferecer um olhar. A partir disso nasceu a editora, que nunca só editou, aplicando oficinas, rodas de conversa, participando de feiras e produzindo livros. Fui revisora, professora, palestrante, e tentei criar condições para dividir um pouco do poder que consegui e muito do meu afeto, que tenho de sobra. Construí, então, um projeto de vida.

6.4 – A explosão como caminho: ações para uma vida possível

*O bom de se queimar
é fazer do fogo
linguagem ou nada
(MORAES, 2023a, p.55)*

A literatura, aqui, não aparece como abstração estética separada do mundo social. Ela surge como prática de encontro, estratégia de permanência e produção de legitimidade.

Gosto de lembrar exaustivamente que criar oficinas, editar livros, organizar saraus e provocar circulação de textos não são ações paralelas à literatura: são parte constitutiva dela. Sem editais, vilas culturais e agentes literários, talvez eu não estivesse escrevendo esta tese. Porque antes da pesquisadora houve a frequentadora de sarau, a jovem poeta recebida numa Vila Cultural, a oficinaira, a editora independente. A política pública aparece aqui não apenas como objeto de análise, mas como condição concreta de existência desta pesquisa (e da minha vida).

Talvez essa seja a principal conclusão desta tese: escritores não nascem sozinhos. São produzidos por encontros, leituras, escutas, políticas públicas, oficinas, afetos e espaços de circulação. Deve existir, então, sempre alguém oferecendo um microfone, lendo um poema, revisando um texto, imprimindo uma plaquete, organizando cadeiras num sarau ou dizendo “isso aqui importa”. A literatura, então, deixa de ser apenas obra para se tornar ação. Uma ação coletiva, afetiva e política.

Se este trabalho começou com um fósforo, a observação das faíscas, ele termina desejando o fogo em ação, o incêndio. Não destruição pura, cinzas no céu, mas fogo suficiente para reacender circuitos culturais, produzir presença, redistribuir escuta e fazer com que mais pessoas se apropriem da palavra escritora. Para isso, os estudantes de Letras, livreiros e poetas, como também os livros precisam sair dos seus quartos e prateleiras para ocupar os espaços públicos. E os espaços públicos precisam ter programação, condições, recursos...e acima de tudo, gente. Gente que olhe para o que está acontecendo. Gente com o microfone na mão.

Porque, no fim, talvez publicar seja isso: uma maneira de dizer ao outro que sua voz merece permanecer no mundo. Que sua vida importa. De fazer o fogo do peito reacender toda uma cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese foi iniciada a partir de inquietações variadas. Algumas nasceram de experiências pessoais dentro do campo de produção literária, como colocado no capítulo seis, mas grande parte surge da própria trajetória de pesquisa, que desde do seu início teve como objeto os editais do PROMIC. Ao longo dos capítulos, buscou-se observar não só os temas tratados nos poemas, mas o percurso percorrido pelas autoras e as estratégias utilizadas por elas para viabilizarem e visibilizarem seus trabalhos.

Na introdução e no primeiro capítulo, buscamos destrinchar a ideia de vivência, como também as noções de afeto e poder, explicitando o modo de trabalho do PROMIC e de como ele parte de uma premissa de privilegia o texto como ato. Reconhece-se, então, que este é um trabalho que se utiliza da aproximação entre as áreas da sociologia e da literatura – ou da relação intrínseca entre elas, documentada por Bourdieu (1996) e Sapiro (2023) – já aqui debatemos a importância da função social do autor (a escrita relacional), como também das redes de afeto e de poder. Nesse mesmo movimento, é no capítulo que abre a tese que apresentamos a literatura como um espaço relacional, de contato entre o eu e o outro, utilizando para isto os teóricos Bourriaud (2009) e De Leone (2014).

Depois demonstramos essas relações a partir da trajetória dos autores e nos seus textos. Os capítulos subsequentes, fora o último, procuraram focar nos livros aqui estudados. No segundo capítulo, por exemplo, utilizamos como objeto principal o livro de poesia *Molhados & Escorregadios*, de Layse Moraes, publicado via PROMIC e editado pela Grafatório Edições. Na obra de Moraes (2023) como um todo (da sua tese de doutorado ao livro de poesia) podemos ver um reconhecimento dos desafios enfrentados pelas mulheres diante da produção literária e/ou artística. Vê-se (por vezes a partir da própria experiência relatada pela autora quando se refere à UEL) que o espaço da escrita literária foi e é negado ao gênero continuamente, de forma estrutural. Apesar dos inúmeros desafios, a autora procura saídas estéticas, gráficas e práticas de enfrentamento à opressão. Uma delas é a criação do projeto *Escrita e cura: oficina de criação literária para mulheres*, viabilizado pelo PROMIC, que propõe levar a diferentes grupos de mulheres (inclusive as privadas de liberdade) a possibilidade da palavra escrita. Além disso, em seu livro vemos uma abertura para o coletivo: ao endereçar poemas para autoras e escrever junto com elas, Moraes estabelece relações interessantes com o cânone, procurando reiterar suas referências e trazendo outras mulheres consigo. Isso também ocorre na sua tese e na próprio modo de produção do seu livro – quase tudo é feito de modo anfíbio e coletivo, misturando diferentes

autorias e tipos de texto – no trabalho acadêmico temos a presença dos gêneros ensaio, como também de poemas escritos por ela e pelas participantes da oficina. No livro, como revelado em entrevista, ela divide de forma igualitária os cachês do projeto e também a autoria, convidando para dividir o espaço da página as intervenções gráficas de sua amiga de infância, designer da Grafatório, Carolinaa Sanches. Assim, revela-se mais uma vez a importância da autonomia concedida pelo PROMIC – liberdade essa que vem junto do desamparo. Nesta parte do trabalho, também discutimos a multiplicidade de funções de pessoas como Moraes, não como uma expressão de criatividade e energia, mas como resultado de uma falta de estrutura também provocada pelo Programa. Neste ponto, discutimos a condição de trabalho dos artistas locais. Junto a Woolf (2021), Zolin e Bonnici (2003) e Bourdieu (1996), reconhecemos, como apontado por Cunha (2022), que ele pode ser interpretado como terceirização de uma programação cultural que poderia partir da própria Secretaria de Cultura. Ela poderia eleger assim sujeitos e prover a eles salários justos e recorrentes. Também faria com o que o cenário cultural da cidade se tornasse mais organizado, podendo desenvolver eventos e projetos que se estendem por mais de um ano sem intercorrência, criando assim uma rede afetiva e de poder mais forte.

No terceiro capítulo, abordamos *Tremulus* (2023), livro publicado por Neuza Pinheiro pela Grafatório Edições. A obra é interessante por diversas razões, uma delas sendo não só os poemas que as compõem, mas os paratextos, que parecem ilustrar perfeitamente as ideias de estética relacional e de vivência como arte, muito explorada por Favaretto (2023). Ao observarmos o modo com o qual o livro é construído, vemos uma tendência clara à coletivização de processos – o posfácio, por exemplo, é escrito por vários jornalistas a partir da fala de Pinheiro. Melhado (2026b), o editor da Grafatório (responsável pelos livros de Moraes e Pinheiro) aponta que seu trabalho é criar encontros. Nesta toada, expõe-se também um uso estratégico dos capitais pensados por Bourdieu: Pinheiro utiliza autores consagrados com quem viveu como referência estética no seu livro, a nosso ver, como modo de buscar um espaço mais privilegiado e produzir para si mesma capital simbólico, sem, é claro, deixar de homenagear quem gosta e admira com afeto (capital social), inserindo-os na biografia de sua vida como referência estética e de amizade.

Depois, no próximo capítulo, nos debruçamos sobre o livro *Cianureto*, de Isabela Cunha (2021). O livro é escrito e trabalhado em conjunto com o designer Maikon Nery, que assina o projeto gráfico e produz as fotos ali presentes. Reconhecemos a partir da leitura e análise dos poemas que a autora performatiza a sobrevivência, pensando sobre ela via literatura. *Cianureto* (2021) apresenta a possibilidade da escrita como amparo, como

organização do caos. Em diversos poemas, vemos o reconhecimento e a dor diante da disforia – mas em contraponto se ergue também a imagem da mulher escritora. De fato, há uma relação de veneno e antídoto, apontada por Moraes (2021), que assina o posfácio, em que se brinca com a falta e com a palavra. Além disso, também citamos o modo de lançamento do livro como escolha estética e política que, junto a diversos de outros detalhes que compõem a obra, transformam dor em poesia, afeto e estratégias de poder, atos políticos.

No penúltimo, chegamos a *Movimentos da Cabeça* (2024), obra de Samantha Abreu. No livro, composto por poemas, crônicas e ilustrações, nos chama atenção a metalinguística, em que temos o texto como com diversas facetas, entre elas o provedor de descanso e renascimento: o espaço literário provocado pela poesia é um refúgio à vida cotidiana e caótica. Discutimos também os meios utilizados pelos coordenadores do projeto de apresentar o livro à população, como o sarau de lançamento, a fim de sensibiliza-la e afetá-la em relação ao texto.

Por fim, no capítulo seis se narra em primeira pessoa uma vivência que nasce de dentro do campo de produção literária e da própria trajetória de pesquisa. A partir de um contato íntimo com diversos escritores e produtores culturais ao longo dos anos, uma vontade de partir para ação cunhou em uma editora independente fundada pela autora. Esse empreendimento não só tem o objetivo de publicar de forma mais acessível, mas de criar espaços de afeto e poder, baseados nos teóricos lidos e expostos aqui. Por meio de oficinas, clubes de escrita e leitura, organização de saraus. Além disso, procurou-se demonstrar também que a autopublicação e as editoras independentes são uma tendência na cidade de Londrina, que nunca teve grandes editoras e mesmo assim procurou meios experimentais e alternativos de fazer sua literatura circular.

Assim, é possível concluir que o PROMIC age de forma sistemática na cidade de Londrina, viabilizando livros e eventos importantes em diversas áreas culturais e artísticas. Ao traçarmos pontos em comum entre os projetos estudados, podemos ver que o Programa reflete nas obras (e na enunciação delas). O próprio modelo de edital (junto aos seus critérios de avaliação) faz com que os livros tenham maior presença na cidade, ou seja, se tornem vivência, algo a ser experimentado pela população, já que devem ser apresentados por meio de enunciações. Também é importante dizer que ele é um movimento de autonomia importante dentro do mundo editorial, em que as publicações visam lucro, não encontros, enunciações e experiências. Ele é um serviço dedicado à população e aos artistas. Mesmo assim, é preciso critica-lo, buscando melhorias e afinamentos de todos os processos.

Como discutido anteriormente neste trabalho, o PROMIC se beneficiaria de também dividir com a Secretaria de Cultura a programação cultural da cidade, garantindo uma estrutura de trabalho mais segura aos produtores culturais. Além disso, convidar pareceristas de fora poderia garantir maior lisura aos projetos e prover aos proponentes o que é necessário: amparo e retorno.

É esperado, então, que essa tese contribua para os estudos de literatura contemporânea, propondo que o campo literário seja estudado como um todo, especialmente na sua força política e afetiva, consolidando práticas de escrita e leitura. Nesse sentido, pensamos a política pública como um espaço de autonomia para autores locais. Foi possível ver através dos estudos realizados que as noções de afeto e poder podem estar dentro do texto, de forma bastante potente, como analisado nos objetos escolhidos, mas também na forma com a qual trazemos os objetos para a vida, transformando-os em experiência e vivência.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Samantha. *Os movimentos da cabeça*. Londrina: Atrito Arte, 2024, 90 p.
- ABREU, Samantha. *Formulário de Inscrição do Projeto*. Londrina: 2023, s/p.
- ADORNO, Theodor A. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge de Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática. 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In: Profanações. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo; Cámara, Mario. *Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese de Andrade, Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANÔNIMO. *Resposta de formulário*. 26 de dezembro de 2024.
- BARUSSO, Jean Carlo. *Resposta de formulário*. 09 de setembro de 2020.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. – 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.
- BONNICI, Thomas; Zolin, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.
- BRANN, Virginia. *Resposta de formulário*. 12 de janeiro de 2024.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAPELARI, Alan Diogo. *Resposta de formulário*. 13 de novembro de 2023.

CARAMANICO, Raissa Barquete. *Resposta de formulário*. 18 de janeiro de 2024.

CUNHA, Isabela. *Cianureto*. Londrina: Ed. da Autora, 2021.

DAMAS, Mara. *Resposta de formulário*. 27 de junho de 2024.

DESCONHECIDO, Autor. *Sobre nós*. 2025. Disponível em: <https://grafatorio.com/site/sobre/>. Acesso em: 30 mar. 2025.

DESCONHECIDO, Autor. *Tremulus*. Disponível em: <https://grafatorio.com/site/produto/tremulus/>. Acesso em: 29 maio 2025.

DI LEONE, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

DUARTE, Constância Lima; Nunes, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Ilustrações de Goya Lopes.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. São Paulo: Rocco, 1994.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *A Teoria dos Polissistemas*. Tradução: Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. In: *Translatio – Revista do Núcleo de Estudos de Tradução* Olga Fedossejeva do Instituto de Letras da UFRGS. Número 05. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42899>>. Acesso em: 13 abr. 2026

GALLO, Rafael. *Entrevista concedida a Amanda Maria Damasio Teixeira*. Transcrição de áudio. 06 de outubro de 2023.

GARDENAL, Maria Cristina. *Resposta de formulário*. 12 de janeiro de 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.

GILBERT, Sandra; GUBERT, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Tradução: Cintia Schwantes e Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília A.. (Org.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Mulheres, EdUFSC; EdUFAL, 2017. p. 188-210.

GUERIN, Mariana. *Jornalista escolhe o Feirão da Resistência para lançar seu novo livro*. 2022. Disponível em:

<https://redelume.com.br/2022/05/13/jornalista-lanca-livro-no-feirao-da-resistencia/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

GRUPO DE TRABALHO DE ÉTICA EM PESQUISA. *Diretrizes para a ética na pesquisa e a integridade científica*. Coordenação de Frederico Garcia Fernandes. Brasília: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2024. 28 p. ISBN 978-65-5775-082-7.

FAVARETTO, Celso. *Ainda a arte contemporânea*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

FERNANDES, Frederico Garcia. *O caso Londrix: subjetividade, territorialização e política na poesia de Maurício Arruda Mendonça*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S.L.], n. 52, p. 102-121, dez. 2017. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018526>.

FERNANDES, Frederico Garcia. *Coletivos poéticos e seus elementos estruturantes: impactos nas formas de produção e circulação literária*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 75, e7513, 2026. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/WycyWWM3PML7QZQFCsQjxrm/?lang=pt>>. Acesso em: 19 abr 2026.

HARWICZ, Ariana. *O ruído de uma época: aforismos, correspondências e ensaios*. Tradução: Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Instante, 2024.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *As 29 poetisas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LISPECTOR, Clarice. *A aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LONDRINA. *Editais*. Disponível em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/incentivo-cultura/promic/editais>. Acesso em: 10 nov. 2025.

LONDRINA. *Portaria Smc-Gab Nº 3, de 7 de abril de 2022*.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2025.

MARTA, Letícia A. *Resposta de formulário*. 25 de abril de 2024

MELHADO, Felipe. *Pequena história da publicação independente da cidade*. Londrina, 2026a. Trabalho não publicado.

MELHADO, Felipe. *Aula 01 – Publique você mesmo*. Londrina, 2026b. Gravação de aula ministrada na Grafatório. Londrina, 28 de fevereiro de 2026.

MORAES, Layse. *Outros jeitos de usar a boca: a poética da cura na literatura contemporânea escrita por mulheres*. 2022. 198 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

MORAES, Layse. *Molhados & Escorregadios*. 1. ed. Londrina: Grafatório, 2023a.

MORAES, Layse. *Bate-papo: Uma saída poética dentro e fora da universidade*. Londrina: PPGL, 2023b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZl1dyAXKZw&t=953s>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MORAES, Layse. *Entrevista concedida a Amanda Maria Damasio Teixeira*. Transcrição de áudio. 07 de maio de 2025.

NASCIMENTO, Elisabete. *Resposta de formulário*. 10 de setembro de 2020.

NEVES, Rodolfo Carvalho. *Resposta de formulário*. 17 de janeiro de 2024.

OLIVEIRA, Adriana Aparecida Almeida de; RESSTEL, Cizina Célia Fernandes Pereira; JUSTO, José Sterza. *Desamparo Psíquico Na Contemporaneidade*. Rev. Psicol. UNESP, Assis, v. 13, n. 1, p. 21-32, jan. 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-90442014000100003&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 19 jun. 2023.

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

PEREIRA, Ana Cristina. *De afeto em afeto se faz pérola: o sarau e a performance como constituinte de redes afetivas e estratégia de inserção do texto literário na atualidade*. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

PIMENTEL, Davi Andrade. *O Espaço Literário De Maurice Blanchot*. Garrafa, Rio de Janeiro, v. 10, n. 31, s/p., set./dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9487>>. Acesso em: 09 out. 2025.

PINHEIRO, Neuza. *Tremulus*. Londrina: Grafatório, 2023.

PIRES, Eloiza Gurgel. *Experiência e linguagem em Walter Benjamin*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 40, n. 03, p. 813-828, jul. 2014. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022014000300015&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 16 out. 2025.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

PORTO, Marta. *Imaginação: reinventando a cultura*. São Paulo: Polén, 2019. 128 p.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução: Chico Mattoso. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netru. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2005.

TEIXEIRA, Amanda Maria Damasio. *PROMIC: o impacto de políticas públicas de cultura nos campos de produção literária*. 2022. 222 f. Dissertação (mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTOS, Emily. *O Brasil que lê menos: pesquisa aponta perda de quase 7 milhões de leitores em 4 anos; veja raio X*: 6ª edição do levantamento "retratos da leitura no brasil" aponta ainda que menos entrevistados apontam a escola como lugar de prática de leitura. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2024/11/19/o-brasil-que-le-menos-pesquisa-aponta-que-pais-perdeu-quase-7-milhoes-de-leitores-em-4-anos-veja-raio-x.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2025.

SANTOS, Sandra Maria de Carvalho; NASCIMENTO, Erivaldo Pereira do. O gênero edital e suas características linguístico-discursivas: para além dos manuais de redação. *Revista do Secretariado Executivo*, Passo Fundo, n. 7, p. 133-143, 2011. Disponível em: <<https://ojs.upf.br/index.php/ser/article/view/2331>>. Acesso em: 18 maio 2026.

SAPIRO, Gisele. *The Sociology of Literature*. California: Stanford University Press, 2023.

SCHWARCZ, Luiz. *O primeiro leitor: ensaio de memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

SILVA, Márcio Lázaro Almeida da. *Na trama dos sentidos: o edital de concurso público sob a ótica da Análise de Discurso*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SLONSKI, Frederico. *Entrevista concedida a Amanda Maria Damasio Teixeira*. Transcrição de áudio. 29 de junho de 2023.

VENTURA, Jorge. *Resposta de Formulário*. 13 de setembro de 2020.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto alegre: L&PM, 2012.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICES

Transcrição de Entrevista – Frederico Alves Manhães Slonski – 29 de junho de 2023

- 1) Diga seu nome, a idade, a escolaridade, a profissão, o gênero e se sempre morou aqui no Paraná.**

R: Frederico Slonski, 28 anos, Ensino Superior Incompleto, revisor de texto, masculino. Morei em Londrina, Cambé, Maringá e Curitiba ao longo da vida.

- 2) Você está escrevendo atualmente?**

R: Raramente. Ainda acontece de vez em quando. Não é mais um hábito, é mais esporádico.

- 3) Como foi o processo de criar o grupo “Eu, lírico”? Me conte como ele surgiu e de quem foi a ideia.**

R: Hoje, na verdade, ele não é mais ativo. Ficou só a história mesmo. (...) Em algum momento nós fizemos um arquivo, mas como ele foi se desligando aos poucos, foi uma coisa que ficou incompleta. Mas é um arquivo grande, acho que é do primeiro grupo. A ideia foi de um amigo meu, que é meu poeta favorito. Eu gosto muito da poesia dele e a gente começou a escrever junto ainda adolescezininho. Aí por volta de 2011 ele teve essa ideia de fazer um grupo de poesia porque a gente já escrevia há tempos. Era para a galera compartilhar, comentar a poesia um dos outros, criar um espaço em que a galera fosse lida, e que a galera interagisse a partir dessas leituras. Aí ele criou o “Eu, lírico”, que ficou muito no boca a boca, e boca a boca de internet. Na época, acho que o chat do Facebook era uma mídia muito ativa e os grupos também. Eles eram nichos mais fechados do que os grupos de Facebook que temos hoje. O chat do Facebook, o Messenger hoje não se volta muito para esse tipo de uso. Acho que foi muito produtivo para esse contexto também. Aí a gente criou esse primeiro grupo, eu, ele e mais uns amigos. A gente realmente materializou a ideia, chamou a galera e foi desenrolando meio que organicamente mesmo.

- 4) Como era o seu processo criativo? Como ele está agora?**

R: É legal você perguntar isso até porque faz muito tempo que não penso em nada disso, para ser bem sincero. Então é interessante estar rememorando. Na época, eu escrevia muito. Eu buscava me dedicar muito a escrever. Eu tentava me organizar para escrever nem que fosse um verso por dia, uma frase, qualquer coisa, uma ideia para ser alguma coisa, um título...era só ter o exercício diário de escrita. E nisso eu acabava escrevendo muito, como que eu exercia muito a escrita acabava virando um processo orgânico de eu ir praticando e consumindo. Acho que o “Eu, lírico” contribuía muito pela troca, né, porque daí eu lia muito os poemas das pessoas que postavam lá. Até eu e o Samuel, esse meu amigo, a gente tomava para si essa responsabilidade de acompanhar o trabalho dos outros, já que a gente queria impulsionar e tornar essa ideia de fato cotidiana, de estar ali com a galera no dia a dia debatendo. Hoje, acho que talvez até por conta dessa falta de contato que eu tinha, em que eu estava vendendo zine, também com essa falta de contato direto com a galera que produz eu acabei ficando menos inspirado para escrever de fato.

5) Na época em que você escrevia mais, qual era seu ofício?

R: É, eu era estudante, eu estava no final do ensino médio e nos anos em que entrei na UEL (Universidade Estadual de Londrina). Entre o final de 2011 e por volta de 2015.

6) Tem algo que você acha que poderia melhorar no seu processo criativo?

R: Acho que pessoalmente, para mim, seria ter de fato esse contato cotidiano, não só de **leitura, mas ter de fato um contexto**. Acho que a parte da troca: se eu voltasse a ter essa troca, talvez eu me incentivasse a escrever mais.

7) Na época em que você escrevia mais, ter uma meta ou uma organização específica te ajudava no momento da escrita?

R: Era uma vibe meio Baudelaire mesmo: “Embriaguei-vos” (risos). Acho que o papo do ébrio sempre esteve junto com a minha produção. Essa coisa do rolê mesmo, inclusive no sentido social. O próprio “Eu, lírico”, a partir dele, inclusive, a gente conseguiu desenvolver pontos de contato físicos mesmo, de encontros, para a galera também compartilhar a poesia como um todo. O que deu mais certo, assim, que foi uma coisa que partiu dali e foi para outros cantos da galera do rolê, e da cultura, que acabava sendo nesse sentido da cultura privado mesmo da política pública, mas marginal por ser autônoma, a gente organizou um evento chamado RACA lá em Maringá. Tinha muita gente de Maringá, Londrina,

Arapongas, sei lá, de muitas cidades do norte do Paraná e que foram mantendo contato pela internet. E inclusive veio muita gente de fora de Maringá. Eu mesmo era de Cambé. Fui com uma galera de Cambé e de Londrina. E o RACA, agora não lembro o que significa a sigla, mas foi um evento voltado para a arte de rua, para a poesia e para a manifestação artística num geral. Em Maringá tem várias rotatórias que tem praças. Aí a gente ocupou uma das praças, tinha autorização da prefeitura, tudo certinho. Foi um evento muito da hora. Muita gente participou lendo sua poesia, a gente montou um palco, teve banda, um monte de coisa. Mas o foco central a gente tentou fazer da poesia mesmo, né? Querendo ou não, a música tem uma presença maior na cultura cotidiana da galera. A gente queria justamente dar essa focada na poesia justamente para dar uma balançada no rolê como um todo, para a galera ter um contato mais direto com isso. E deu muito certo. Teve até matéria de jornal sobre na época. Pro bem e pro mal, porque no fim, teve uma treta – até porque a galera não estava acostumada com esse tipo de rolê também, acho que não era uma cultura muito forte na época, nem hoje é tanto – com lixo, produziu muito lixo esse rolê e o cara que levou o nome de organizador foi multado pela Prefeitura por causa disso. Tinha muita gente envolvida da música e tal, no final foi cada um para sua toca e ele teve que arcar quase sozinho. Aí teve uma divulgação para o bem e para o mal nas mídias, mas foi uma coisa que acabou tendo um impactozinho.

8) Como você definiria a sua literatura?

R: Acho que ela é acima de tudo escatológica, em muitos sentidos. A minha literatura e a do Samuel cresceram muito juntas, tendo estéticas muito aproximadas, cada um com sua ambientação, mas de fato estéticas aproximadas tanto ideologicamente quanto de imagem e ritmo. A gente foi criando uma identidade escatológica, e que se envolve muito com essa coisa do embriagar. No sentido mais do desvio. A gente começou até esboçar uma coisa que por enquanto está no papel, um dia pode virar alguma coisa maior, que é a “Teoria das Fezes”, que a gente tenta não sair do literário, mas ir para um plano mais ideológico e de manifesto. É uma coisa que a gente produziu ao longo de alguns anos, alguns papéis avulsos ali sobre, mas que acabou ficando um pouquinho ali parada por **contexto**, mas que na época a gente até buscou amparo na filosofia, em várias áreas de conhecimento, para desenvolver isso em um tom crítico também. Eu falo disso porque é algo que caracterizou a nossa literatura como um todo. Apesar de só a gente ter lido até hoje, acho que é algo interessante da literatura que a gente produzia, de vez em quando produz um pouco.

9) Em qual momento da concepção de um trabalho você o coloca em prática?

R: A questão do ritual sempre acabou sendo muito importante para mim. É uma coisa que eu faço de vez em quando: paro em um momento, “preciso dar uma volta”. Aí eu vou, pego uma cerveja e fico andando pelas ruas da cidade aleatórias. E muitas vezes, a partir dessa necessidade, surge um pouco de inspiração e eu acabo escrevendo alguma coisa. E é uma coisa meio ritual mesmo porque é como se o ato trouxesse a inspiração. Mas quando eu escrevia mais, também tinha um envolvimento com esse embriagar, e eu sempre gostei de ter um momento sozinho, de pegar uma garrafa de vinho e beber sozinho. Escrever, ou ler, ou fazer qualquer coisa, até jogar. E, enfim, também foi bem presente por causa desse ritual mesmo; o embriagar não é só ficar bêbado, qualquer tipo de embriagar, é mas no sentido de ritual mesmo. De alcançar alguma coisa através disso.

10) Como o seu processo de escrita mudou ao longo dos anos?

R: Quando eu comecei a escrever, foi até final no Ensino Fundamental, talvez. Era um processo que eu tinha comigo bem infantil e ingênuo mesmo, que eu gostava. Aí no começo do Ensino Médio eu comecei a me interessar mais por isso, eu lia muito. Eu ler muito me influenciava a escrever. E, infelizmente, eu fui uma pessoa que começou a dar rolê muito cedo, a beber muito cedo, a fumar muito cedo. Tinha essa romantização do que eu consumia de cinema, da própria literatura, das personagens, tanto dos autores quanto dos livros, e fui pego por essa teia. E acho que por isso foi tendo uma parte tão grande no meu processo criativo. E a partir daí começou essa relação. No começo não era tão forte. Na adolescência, eu era uma pessoa mais solitária porque eu gostava de ficar sozinho, mesmo. Eu sempre gostei de ter o meu momento de solitude. E era nesses momentos que eu conseguia refletir e produzir. E aí eu conheci o Samuel na oitava série, e ele tinha uma pira muito parecida comigo nesse sentido. A gente começou a ter uma troca de produções; a gente gostava de ir em sebos procurar coisas para ler. Era uma coisa mais ingênua na época, mas acho que depois de 2012 eu comecei a tomar a escrita como um hábito e pensar: “nossa, eu faria isso da minha vida. Por que não?”. Eu estava no Ensino Médio, né? Pensando hoje, dessa forma não era como se fosse um emprego, mas um ofício. No sentido de produzir. Eu não estava produzindo para o capital, mas estava fazendo um tipo de produção, uma produção criativa. E aí ao longo do tempo eu fui buscando espaços de literatura, acabei me aliando mais com a internet mesmo. Os espaços da internet foram interessantes para mim até pela questão dos

editais, né? Eu fui descobrindo plataformas que reuniam editais e que até mandavam e-mails para avisar que os concursos estavam abertos, quando ia fechar a inscrição. Isso também virou hábito na minha rotina de escrever. Reprovei muitas vezes no Ensino Médio, e aí acabou sendo um processo que se alongou, o processo de ensino. E aí, na faculdade, eu andava muito com a galera que era artista de rua. Galera que era de outras cidades, praticamente andarilhos, que vivia de malabares, de zine, de várias coisas. Eles viam as minhas coisas e as do Samuel e diziam: “faz um zine que vai dar bom! Vocês vão vender um monte de zine, a galera vai tirar uma pira. Vocês têm o mínimo de carisma para isso dar em algum lugar”. A gente enrolou, não sabíamos muito bem. E nisso o “Eu, lírico” estava lá, mas ainda não tinha essa potência de envolver as pessoas até fisicamente, virou um grupo mais de debates mesmo. Eu conheci essa galera do zine e o zine virou meu ofício de fato. Depois de muitos anos tentando participar de edital, não dando em nada, até editais públicos de poesia, assim, de cidade, de aniversário de cidade, editais de cultura, de revistas, editoras... mas nunca consegui chegar em nenhuma classificação significativa. Pensei: “sei lá, eu tenho o zine, galera me mostrou como fazer, e é só chegar na galera e vender.” A poesia tem um tom de embriaguez, então a melhor galera é a do rolê, que está no bar, que está no restaurante de noite, que está nesse espaço de lazer, que tem uma propensão para você puxar uma brechinha literária ali ou artística, que agora vai dar uma tensão mais pausada. Não é como se eu fosse no calçadão vender zine, onde as pessoas querem almoçar sem chegar atrasadas ao trabalho. Aqui a gente não havia feito ainda, em outras cidades sim, mas Londrina e Maringá não. E aí a gente já começou a fazer e várias pessoas começaram a tirar uma pira. A gente ficava o dia inteiro nessa. Tirava as cópias de zine, saía depois do almoço, passava no bar dos velhos, ficava lá até as duas horas da tarde bebendo sua cervejinha na calçada. Alguns não davam muita bola, outros tiraram uma pira. E a gente ia indo, até o meio da madrugada e a gente se sustentou com isso por um tempo. Aí criou uma movimentação que a galera achou da hora e a gente incentivou essa coisa “pô, isso todo mundo pode fazer. Tá aí para ser feito”. A galera começou a animar fazer, mas num ponto de vista econômico acaba que a renda fica mais espalhada. É uma renda limitada, querendo ou não. São os trocadinhos da carteira quando as pessoas vão no bar, e hoje em dia nem tem mais por causa do pix. Nem peguei a era do pix. Era legal porque criou esse movimento, mas a galera artista de rua não conseguiu tirar só disso um sustento, porque a tensão era pré-limitada, não que você veja só por essa pedaleira, mas por você conseguir contribuir. Aí a maior parte da galera se voltou para outras práticas da vida de rua, seja malabares, pirotecnia, sei lá, várias pessoas faziam várias coisas. O Samuel foi trabalhar na cozinha e

eu tive vários subempregos por vários anos, sem formalidade nem nada, até o dia que eu consegui entrar numa editora, a que estou atualmente, e estou assalariado. Mas, dito isso, a minha prática de escrita sempre esteve ligada nesse sentido de ofício, talvez por isso eu não escreva tanto. Acho que eu nunca consegui levar como hobby. Foi sempre pra mim uma coisa que não era uma atividade extra. Era a atividade. E, nesse sentido, faz sentido que eu já não produza mais tanto.

11) Como você divulga sua literatura, tenta fazer ela ficar mais visível?

R: É legal pensar isso porque a gente vê as formas de dualidade que se criaram na minha produção, das formas que a gente tem pra se divulgar. Acho que é interessante, porque sempre que eu ia vender zine para a galera, estava todo mundo ali tirando uma pira, cada um pegava um zine diferente, ficava lendo pra si, e interagindo com a poesia, e eu ia respondendo a galera e sempre tinha alguém que me perguntava por que eu não postava no Instagram, achando que lá era um lugar massa para eu me divulgar. Aí eu falava: a poesia que eu criei é mais do contato físico, do material, e eu queria evitar esse tipo de propaganda mesmo. Acho que o Instagram é uma forma de propaganda de algo que a gente faz, mesmo que seja pessoal, né? Uma propaganda de hábito. Não que não seja útil e interessante, mas acho que tem esse sentido da mídia da propaganda, dá até para aprofundar nessa coisa de ilusão do real, não entrando tanto em termos técnicos. Mas era muito legal conversar com a galera sobre isso porque é o que as pessoas veem como principal mídia hoje da produção artística. O público mais geral usa o Instagram, o Facebook, as redes sociais. Tem a galera do Behance que tem o seu portfólio, e tem essa coisa da internet, mas eu acho que incorporei muito a coisa do artista de rua mesmo, me identifiquei muito com a rua. O meu estilo de escrita desde as escolhas lexicais até as ideologias que atravessavam as minhas produções, elas encontravam as identidades delas na rua. A rua sempre foi uma protagonista disso tanto dentro da poesia quanto no fazer da poesia. Acho que eu sempre escrevi muito na rua, também, eu gostava de ir no botequinho da esquina, onde eu sei que ninguém ia me reconhecer mesmo, pegar meu bloquinho de notas e ficar bebendo minha cerveja e cachacinha e ficar lendo ou escrevendo alguma coisa. Acho que essa relação da mídia e a minha sempre foi eu mesmo, de fato. (...) A gente desenvolveu isso junto. Apesar de cada um ter a sua produção, essa sempre foi entrelaçada de alguma forma. A gente foi sempre nossa própria mídia, de ter esse contato direto. Acho que é interessante a gente pensar na presença do artista, porque querendo ou não a gente ir pras outras mídias, pro Instagram,

nem que fosse para a TV, as entrevistas, os jornais literários, eles, por serem mídias, eles têm um afastamento do leitor. Então, é muito legal quem produz ter um contato direto com o leitor. Porque, até na apresentação de um livro, é um palco, a pessoa está no palco e a galera interage como plateia. Acho que o que a gente tentava fazer era justamente a gente ser plateia com a galera e a galera ser artista com a gente. Era para ter essa troca. Exatamente, nivelar. Era bem nesse sentido.

12) Qual foi sua experiência com editais? Já tentou escrever algo para edital e isso transformou seus textos, se você já enviou um texto do seu estilo para editais?

R: Acho que todas as opções acima. Em alguns, eu busquei prezar mais pela minha originalidade e geralmente tinham daqueles que eram mais “abertos” assim, que não tinha uma especificação de tema, não tinha uma especificação muito fechada de como você ia estruturar sua poesia ou tamanho. E os que apresentavam alguma exigência, eu tentava me adaptar e via se eu tinha alguma coisa que se encaixasse nisso também. Os temáticos, você via que tinha que escrever sobre aquele tema específico e geralmente eu tinha que escrever porque as coisas que eu escrevo não são muito ideais para uma curadoria de um edital (risos). Mas era interessante. Acho que depois de um tempo eu gostava mais de brincar com alguns editais do que participar para almejar alguma coisa. Mas acho que esses eram mais de iniciativa privada. Eu sempre que teve um edital de uma farmácia, não lembro qual era o tema agora, seria legal achar, mas vai ser difícil de encontrar porque faz vários anos. Mas era um tema sobre “Positividade”, coisa assim. E eu tinha um poema que os dois primeiros versos eram minha “Minha yoga é no vaso, um ode às fezes”. Eu falava do tema, mas de um modo pervertido, às avessas. Aí, depois de um tempo, eu achava legal me adaptar até para explorar minha própria poesia, ver onde eu conseguiria chegar nisso. E às vezes era engraçado que eu já tinha uns poemas que se encaixassem naquilo e era legal imaginar eles lendo. Talvez até tirassem uma pira, mas pensassem, especialmente os de iniciativa privada: “acho que não é de bom tom”.

13) Você chegou a ser selecionado por algum edital?

R: Cara, acho que eu até ganhei uma menção honrosa de um, eu participei de editais bem abrangentes, de contos, crônicas, poesia...enfim, de vários gêneros e às vezes escrevia para eles, às vezes pegava coisa pronta, mas foi um processo ao longo de muitos anos. O que eu

sempre senti falta, na verdade, foi de um *feedback*. Acho aos longos desses anos todos, se eu tivesse tido um feedback de pelo menos 25% dos editais que eu participei, teria sido muito interessante. Pro bem e para o mal, teria sido muito interessante, é uma coisa que eu já conversei com muita galera que escreve, que disse a mesma coisa, que sentia falta de um feedback. Se dão um feedback, dão para quem é selecionado. Porque acaba tendo uma conversa, um contato, às vezes até um evento físico, e acho que nesse sentido, acho que o pertencimento marginal também encontrou voz aí, nessa falta de um retorno. Tinha uns que eles davam um retorno, mas era mais de revistas, eu percebi. Talvez pela forma de organização e dos órgãos envolvidos também tenha algo nosso nos participantes.

14) Como você avalia as condições de produção do seu trabalho artístico?

R: É que atualmente acho que eu adotei muito a coisa do revisor por profissão. E os espaço que eu sempre quis estar produzindo é o editorial, acho que é um espaço muito da hora. É um espaço que eu sempre quis participar, por mais que eu trabalhe numa Editora Cristã, que não é muito...não está tão longe mas não está tão perto do que eu faço. Penso muito sobre esse trajeto editorial mesmo, acho que inclusive onde eu estou agora, estou tentando usar como uma fomentação de experiência, de conhecer como eu quero trabalhar e isso vai envolver literatura um dia. Eu almejo. Em algum momento, tentar fazer como os movimentos que eu conseguir, com o Samuel ou outras galera em outros momentos da vida, como o Eu, Lírico, como o RACA, como o zine, de criar um movimento editorial. Acho que também é alinhado com o que a gente já produziu e ia ser uma coisa que eu ia querer retomar tanto na produção de eventos quanto na coisa do zine e no tipo de divulgação que eu quero fazer, da proposta que eu quero criar, pegar a toda a experiência que eu estou desenvolvendo agora para produzir. Hoje eu já não penso tanto, priorizo as produções artísticas que eu faço, mas queria adotar esse papel de editor mesmo, de editor em um sentido mais agregador de juntar pessoas e produzir e animar a galera a continuar produzindo, o que é o mais difícil. É um milagre que a gente sempre conseguia realizar, talvez.

15) Como você pensa que devem ser as condições de trabalho ideais de um artista brasileiro?

R: Ai, cara. É uma pergunta profunda (risos). É, acho que gente do que a gente vive, dos modelos sociais e econômicos que a gente vive hoje, é mais do que importante que haja um incentivo para a produção cultural desse tipo, mas não só no sentido de criar dispositivos de lei ou editais, mas de incentivar o que é produzido fora disso. Acho que inclusive, a coisa do zine eu sempre pensei muito em levar para a pira dos editais e acho que seria possível, seria da hora para levar para lugares que talvez não chegasse. Mas não sei dizer que parte teriam as instituições de estado, às vezes as instituições privadas teriam um interesse puramente econômico, não sei até onde isso seria uma parte de uma utopia. Dentro do que a gente tem, acho que na verdade seria criar novas formas não de produzir, mas de mediar o que a gente produz. Talvez escapar mais das mídias pelas quais a gente comunica as coisas e as artes e as sensações. Essas são as produções do todo e buscar coisas que gerem mais contato entre quem produz e quem tem interesse pelo o que se produz. Acho que a gente ter passado pelo trauma de uma global, é necessário, nesse sentido acho que eu tenho um pouquinho de cristianismo também. Falo brincando do cristianismo, mas uma das minhas maiores inspirações de vida é o Tolstói, acho que ele é um cara que mais ser um pouquinho cristão. Ele tem um texto muito interessante chamado “O que é arte?”, que é muito atual, apesar de ser muito tempo atrás. Acho que esse texto faria parte da minha Utopia.

16) Em algum momento da sua história literária teve algum texto foi escrito por influência externa?

R: Acho que pela característica que minha poesia e minha produção literária e artística sempre teve acho que é uma coisa sempre fez parte dela isso. A pira da troca. Sempre busquei, quando eu compartilhava o que eu fazia com as pessoas, porque eu ouvia falar sobre e refletir sobre como isso poderia dialogar com o que eu faço. E de certa forma, quase tudo que eu produzi sempre dialogou com algum tipo de troca, seja com o Outro, com alguma coisa, com algum edital. Acho que diretamente, um bom exemplo aleatório que eu tenho é que o Samuel tem um livro publicado que ele conseguiu que fosse publicado por meio de edital, apesar de ter sido um caso conturbado entre ele e a editora do edital, enfim, hoje ele está lá, existe, é o que importa mais. Eu quero dizer que ele é um livro de poesia que ele fez a seleção das poesias, “Meu coração é silencioso como uma floresta de eucaliptos”, e ele pediu para eu fazer a orelha do livro. Eu busquei fazer o texto que fizesse mais jus possível à poesia dele de fato, tentei fazer uma síntese que acabou sendo uma síntese do que a sempre fez. Acho que nesse sentido de demanda, talvez seja o que encaixa

na pergunta. Fora isso, teve um concurso do Sesc que era de contos, de crônicas e romances. Não sei se ainda tem. Aí eu participei com alguns contos que eu já tinha, adequiei às normas do editais, não eram muitas regras de conteúdo, eram mais questões de normas e padronização. E eu nunca tinha escrito crônico, e eu não lembrava onde eu tinha lido crônica. Tive contato só com crônicas do Drummond mesmo. Agora não recordo exatamente quem que era. Nunca tinha lido crônicas como aquela, sempre era uma coisa mais jornalística, era uma coisa que nunca foi a minha praia, mas essas crônicas em si eram muito mais sentimentais, passionais, isso eu achei muito da hora. Por isso que eu acho que é Drummond. Aí eu tentei puxar para esse sentido, uma coisa mais filosófica, mais passional, que não deixava de ser cotidiana, mas ia para esse plano. Aí eu participei do edital, na época eu estava brincando muito com a pontuação, usei muito a pira da pontuação, tanto no conteúdo quanto na forma da escrita. O caso mais sob demanda e diretivo foi isso, mas acho que na poesia eu tive pessoas que dialogam muito com o que eu tentei.

17) Em que momento você se percebeu como escritor consolidado?

R: (risos) não sei se algum dia me considerei...olhei no espelho e falei: “nossa, cara, você é um escritor”. Não sei. É que eu sempre tive uma relação, por falta de palavras, ambígua com isso. Apesar de eu sempre tomar como ofício, talvez seja muito mais uma postura martirizadora, mas nunca me senti como se de fato fosse, não sei se por falta de retorno, condições de produção, contexto. Mas acho que eu sempre me sentido muito deslocado do que é o ser escritor para me considerar de fato um escritor. Acho que eu quando produzi zine foi quando eu cheguei mais perto de sentir que eu era. Justamente por ser o ponto que eu mais tive a produção como ofício, a produção artística. Mas significa que foi uma coisa ambígua, essa coisa de me considerar um escritor.

18) Qual seria o efeito que o amparo têm na sua vida artística em geral?

R: Acho que nos meios consolidados do status, do lugar literário que a gente socialmente, eu sempre também me senti deslocado, acho que o amparo nunca foi uma coisa que eu senti diretamente. Acho que o amparo que eu tive foi dos meios que eu criei com outras pessoas que tinham a ideia parecida com a minha do que se entende por arte, por literatura, do que é produzido, do que é viver isso. Acho que esse foi o nosso espaço de sentir um sentimento de coletivo, do “Eu, Lírico”, acho que a gente criava a nossa própria validação. A gente se

valorizava e a gente ter isso conta muito para eu continuar escrevendo ao longo desses anos todos. Inclusive, acho que hoje isso não tem porque hoje não busco mais. Já não tenho um contexto que me leve a isso, que me leve a buscar uma coesão de pessoas que estão juntas para esse fim. Talvez aconteça de novo, mas por enquanto. A questão do amparo acho que foi mais nesses grupos, talvez por falta de nomenclatura seriam coletivos, até a gente não ficou se preocupando em se nomear.

19) Foi você que desativou o grupo?

R: É, eu e o Samuel. Não sei, o desgaste de tanto tempo fazendo a manutenção daquele grupo. A gente meio que cansou mesmo e desativou, até porque ele não tinha mais o mesmo ímpeto, a mesma movimentação, a mesma troca que ele tinha ao longo do tempo que ele tava ele tinha mais essa interação, essa troca entre a galera. Isso foi se perdendo com o tempo. Até tinha um pouco, mas já não era mais não era uma coisa que a gente tinha vontade de fazer manutenção. Na medida que a gente também não participava da manutenção do grupo (digo a gente mas não era só eu e Samuel, havia várias as pessoas que administravam o grupo, colocavam coisas lá). Não tinha mais essa coisa cotidiano. Acho que o da hora do grupo era essa coisa cotidiano, de você “vou sentar aqui e ver o grupo, ver umas poesias, o que a galera tá escrevendo”. Não tinha mais essa coisa da galera de ir lá. Talvez tenha que puxar isso de volta para acontecer, incentivar essa interação. E aí a gente não tava mais no pique, já não tinha mais o objetivo.

20) Teve algum momento da sua carreira literária na qual você se sentiu desamparado, sem ajuda?

R: É que eu, ao longo desse processo todo, tive uma propensão a ter um comportamento autodestrutivo. Tive meus momentos com a poesia de jogar meus cadernos fora, botar fogo nos meus cadernos, tinha todo esse drama. Não era nenhum Kafka, mas tive uma relação muito difícil com a poesia. Vamos colocar com a Entidade Poesia mesmo, essa coisa com a qual a gente tem que ter contato para produzir. A gente teve uma relação difícil. Mas teve vários momentos, acho que ao longo da carreira eu tive alguns fatos positivos e negativos, uma coisa cíclica, a gente no meio dos coletivos tinha um hábito de uma participação muito afetiva, da galera com o meio, com o acontecimento, com o momento que a gente tentava proporcionar. E isso também entra nos momentos em que a gente se distanciava também, tinha outras prioridades na vida. E dentro da produção teve um momento x ao longo desse

processo que eu senti um desamparo, fosse institucional, dos meios que eu participava, ou das pessoas, mas eram momentos muito contextuais, muito sintomáticos do todo. Acho que não consigo me lembrar de um momento específico que eu estive completamente desamparado como um todo, sempre vários pesos e várias medidas.

21) Como esses grupos/coletivos poéticos se ajudaram no processo de escrita? De qual maneira eles fizeram isso?

R: acho que por essa relação da troca mesmo. Isso também dava uma certa objetividade na produção, acho que saber que essa troca ia acabar ocorrendo. Acho que era uma das coisas que mais incentivavam. No “Eu, lírico” tinha uma interação muito alta, por mais que não fossem tantas pessoas que interagissem de comentar, debater, tinha uma constância. A gente sabia dessa coisa cotidiana. Na época do zine acho que são os momentos da minha vida literária em que eu mais fui ativo. Eu tinha a troca toda com a galera que divulgava meu zine quanto com a galera que fazia comigo, que trocava, dava ideia, trocava ideia sobre o que a gente produzia. Teve alguns momentos que a gente até tentou fazer coletivo de zine, mas acabou juntando muita gente com concepções diferentes sobre o que era zine, o que era coletivo, do que era êxito e vimos que talvez não fosse tão fácil sim criar um coletivo de produção. Teve que ter uma coisa muito grande para dar certo.

22) Vocês produziam esse zine na casa de alguém? Como era?

R: Era uma coisa, depois foi se dando aos longos dos anos. Começamos a produzir zine de fato ali por 2015, começo de 2016, quando a gente começou a produzir, divulgar, sair nos bares, tentar levar como ofício mesmo, né? (...) Era eu, o Samuel, a Cami. Era mais ou menos cinco ou seis pessoas onde a gente a produzia. Os mais ativos eram eu, Samuel, Cami e Ju. E também acho que os primeiros zines que a gente fez a Ju ficou insistindo tanto, insistindo tanto: “Que história é essa? Pega, escreve, faz um zine e vende”. Ficou um tempão para a gente fazer. E aí teve um dia, eu morava em Cambé, o Samuel em Maringá, eu fui passar uma semana na casa dele, acho que era uma semana antes do carnaval e algo assim. Era um período meio férias meio carnaval, não lembro direito agora. E aí a gente foi na casa dele, sentou, produziu, ele tinha uma máquina de escrever, aí a gente bateu a famosa máquina, fez várias colagens e desenhos, ficou dois dias produzindo cada um o seu zine. Aí a gente fez o original e ficamos vários dias nisso. Maringá não é uma cidade que tem um rolê grande, mas não é como se fosse um capital. O círculo de pessoas que fazia parte dos

rolês que a gente frequentava era amplo, mas nem tanto. Então a gente via que estava ficando repetida, a gente fazia outro zine. A gente tinha muita coisa produzida. A gente tinha um pouco essa liberdade de fazer vários volumes. Eram volumes pequenos, eram três, quatro poemas que a gente colocava nos zines. E cada zine tinha seu próprio processo, alguns tinham colagens, outros desenhos, alguns tinham os dois. Acho que também era uma coisa muito orgânica dentro do todo. A gente fazia zinE, vendia zine, trocava ideia, fazia reunião em si, fazia uns rolezinho, saraus. Aí ia para a rua, ia vender zine, aí a gente passava a noite vendendo zine, colava na conveniência, estava todo mundo no pós-rolê e ficava trocando ideia com a galera. Depois que tinha vendido tudo, estava todo mundo de boas e a gente ficava no rolê. Era um cotidiano. Até por ser esse período de férias. E isso foi algo que a gente foi adaptando as nossas vidas ao longo dos anos. Entre 2015 e 2018 que a gente teve esse período que a gente foi mais ativo. 2019 também. Mas aí acho que de 2018 para a frente a gente já não estava conseguindo produzir junto devido aos contextos de cada um. Era mais isolado – eu em Londrina, Samuel em Maringá, a Cami tinha indo para o Rio Grande do Sul, a Ju estava indo pro Rio. Estava cada um indo para um canto, aí a gente não tinha mais esse coletivo físico. Foi cada um seguir um caminho tentando manter esse alinhamento, mas teve uma coisa que também acabou, também para essa pauta de coletivo foi ruim, a gente foi perdendo o amparo que a gente tinha entre si.

23) Quais são os lugares físicos em que você costuma escrever?

R: Muito em casa mesmo, quando eu tenho meus momentos de solitude, como eu tinha falado no começo da entrevista, de pegar uma latinha de cerveja, ficar no meu cantinho escrevendo. Quando eu morava em Cambé tinha um boteco, perto de casa, aqueles de botecão de véio com jukebox assim, sinuquinha. Eu trocava muita ideia com os donos do bar, com a galera do bar, ia lá com frequência, a galera me conhecia e era até engraçado que eu usava óculos e estava sempre lá. Eles me chamavam de professor. Eu mal tinha entrado na UEL, nem sabia o que era dar uma aula, mas eles diziam “você é um cara muito culto, sempre está lendo” e eu lendo umas coisas nada acadêmicas. Ai, ai, era divertido. Mas era um espaço que eu gostava de ir para ler e escrever, de fato. Colava na mesinha da frente de um parque, uma paisagem bem bucólica, pegar uma cervejinha, um cachacinha, eu ficava horas lá escrevendo. Às vezes alguém sentava e conversava comigo, e perguntava o que eu estava fazendo. Uns iam e pediam para ver o que eu estava escrevendo, o que estava lendo. Mas acho que, num geral, era sempre os momentos que eu conseguia, mesmo que estando

num ambiente social, estar sozinho, né, no sentido de solidão, de estar ali comigo mesmo, voltado para a minha produção e mais preocupado com a minha produção do que com o social. O social é parte do meio, mas o legal é estar comigo mesmo. E de preferência, quando eu estava sozinho ou em casa, ou gostava de também, nessa pira que eu falei, que às vezes eu dou uma volta, pego uma cerveja, fico andando e escrevendo, é uma coisa que eu sempre tive. No ônibus, escrevi muito no ônibus. Ah, esses lugares bem...essas ideias que a gente tem no banho, sabe? Que quando a gente sai, a gente esquece. Acho que sempre foi esse tipo de momento foram os momentos que mais gostei de produzir. Esses momentos de devaneio, mesmo, aproveitar o devaneio para produzir, principalmente quando eu tô sozinho.

24) Teve alguma coisa que eu não perguntei que você gostaria de falar?

R: É, não sei. Fazia muito tempo que eu não pensava sobre tudo isso. Acabou sendo uma viagem pela memória, foi bem importante rememorar bastante isso. Mas acho que não tem nada específico, não. Falei muito do que eu imaginei do que eu ia falar, até consegui lembrar mais do que eu imaginei.

Transcrição de Entrevista – Layse Barnabé de Moraes – 07 de março de 2025

A: Beleza, hoje é dia 7 de março de 2025, estou aqui com a Layse Moraes. Aí eu queria que você falasse seu nome completo e desse o OK para a gente poder usar os dados aqui no meu projeto de pesquisa, no meu trabalho, enfim.

L: Sim, meu nome é Layse Barnabé de Moraes, e eu autorizo o uso do que você quiser para seu projeto.

A: Beleza, muito obrigada. Eu queria, primeiro, que você começasse falando um pouco das suas funções, porque me parece que dá com várias. Acho que você até postou alguma coisa parecida com isso de, ah, eu estou com quatro funções, gente, estou tentando dar conta. E de que forma elas se afetam. Então você é professora, você também organizadora de alguns livros, também proponente, e queria saber quais são elas e de que maneira elas se conversam, ou se ajudam, se atrapalham, enfim.

L: Bom, é, realmente, isso daí, eu acho que eu tenho pensado muito sobre isso, porque apesar de gostar muito de tudo que eu faço, é bastante coisa realmente e é um resultado da precarização do trabalho, assim, nada mais do que isso. E que é um pouco de até Síndrome de Estocolmo, porque ainda assim eu gosto, eu gosto desse agito, né. Eu hoje, no momento, sou professora da graduação da UNOPAR. Eu dou aula nos cursos de publicidade e de pedagogia. Nesse semestre, eu estou apenas com aulas de publicidade com as disciplinas semestrais. Mas tem também projetos envolvidos com o pessoal de pedagogia. Então nessa quinta, por exemplo, eu vou dar um projeto de extensão, que se chama *Trilhas de Leitura*. A gente vai propor lá um passeio pelos gêneros literários, pros alunos de pedagogia. Então eu dou aula para pedagogia também, (...) A UNOPAR, por muito tempo, foi meu trabalho principal. (...) Faz dois anos que eu estou lá. E em grande parte desse período foi meu trabalho principal. Mas recentemente, desde janeiro, agora, eu também sou redatora em uma agência de publicidade de São Paulo. Passou a ser o meu trabalho principal, pois eu estou pensando com o trabalho principal aquele que me paga mais. Paga mais as minhas contas. Então eu estou, o trabalho era, inclusive, com eles que eu estava em reunião agora. E que é para um resort, eu sou redatora de um resort na Bahia. Mas é um resort interessante, enfim, eles cuidam de sustentabilidade, tem um trabalho bem interessante com isso, assim, é numa ilha bem preservada na Bahia. Então esse é o meu trabalho principal.

Daí, além disso, temos o PROMIC, né, é o PROMIC desse ano, que é o das opsinas e é a terceira edição das oficinas. Então me toma muito tempo, muito mesmo. É, porque são 100 horas, né, nesse edital último, que é o edital de 2024 para rodar em 2025. Eles exigiam 100 horas de oficina, que é uma exigência que não tinha nos outros editais. Então isso, obviamente, me colocou numa situação ali de sobrecarga de trabalho ainda maior, pois diferente de vários outros projetos do PROMIC, em que as pessoas contratam pessoas que ministrarem as oficinas, eu sou a principal ministrante das minhas oficinas. Esse ano e no outro eu ainda tive uma pessoa que trabalhou comigo, que foi a Lígia Braga, que é uma

rapper, então ela ministrou alguns encontros especiais na Cadeia e no Canto de Dália. Mas de forma geral sou eu, então, que faço todos os relatórios, que faço todas as prestações de contas, assim (tudo bem que esse projeto ainda nem tem muita prestação de conta, mas assim, toda essa parte burocrática da escrita do projeto, a Isabela Cunha me ajudou no primeiro ano, no segundo ano, ela fez só o projeto, e agora nesse ano ela não fez nada, porque ela estava grávida, não conseguiu, né, eu até queria, mas não foi possível.

Então, além disso, tem também freelas pontuais, né, assim, até esses tempos eu estava fazendo uma assessoria de linguagem e comunicação para um consultor financeiro, então revisava os posts dele, dava algumas indicações de conteúdo e tudo mais. Dou aulas particulares, encontros de escrita particulares, tava até marcando hoje de manhã um, com uma pessoa que contratou. Ah, faço *naming* também, tipo, dou nome de empresa, tô com um em andamento, então assim, são muitas frentes, mas todas elas se conversam, todas elas têm a ver com linguagem, todas elas têm a ver com comunicação, às vezes um pouco mais longe de literatura, às vezes um pouco mais perto, faço leitura crítica também, mas no momento não tô fazendo nenhum.

A: Me lembra quais são os projetos que você fez pelo PROMIC em quais anos, me fala um pouquinho sobre eles?

L: Olha, o primeiro que eu fiz foi um edital, não vou saber qual era especificamente, mas foi um edital que saiu na pandemia, bem no início da pandemia, se não engano, que foi um edital de 7 mil reais. Eu submeti um e-book, que é esse e-book do pequeno manual de escrita afetiva, já na ideia de conseguir mais dinheiro pro livro, porque eu não sabia se eu ia conseguir aprovar o livro pelo PROMIC, então pensei: eu vou fazer esse edital, eu faço o ebook, que é uma coisa mais fácil, pego 7 mil reais e jogo pra realizar o livro. Então, foi isso que a gente fez, o ebook rolou, e rola até hoje, enfim, que tá aí disponível.

Depois teve o projeto do livro, que não passou de primeira, ficou de suplente, alguém não enviou os documentos, enfim, alguém fez alguma coisa errada. Também tem isso, é todo um sistema que parece que é feito pra você tropeçar do meio e fazer alguma coisa errada, porque é um monte de especificidade para você conseguir mandar os documentos, e daí o livro foi chamado, acho que segunda chamada, tinha ficado, sei lá, dois depois da lista, e daí foi chamado, então rolou o livro. Então, para o livro, a gente usou 7 mil reais desse projeto do ebook, mas os 20 mil reais do livro, foi viabilizado.

Daí, depois disso, ou depois ou meio junto, acho que foi meio junto, na verdade, teve o primeiro da Oficina de Escrita e Cura já, com a ajuda da Isabela Cunha. A Isabela nesse primeiro ano entrou com minha assistente, assim, então a gente dividiu quase 50-50, assim, do valor do PROMIC, e daí ela ia em todos os encontros comigo, mas eu era ministrante, mas ela cuidou de toda parte burocrática. Daí isso rolou em 2022, daí em 2022 a gente mandou de novo, foi aprovado de novo em primeiro lugar, esses dois foram em primeiro lugar. E daí no ano passado eu não queria mandar de novo, tá? Esse é o primeiro ponto, porque é uma coisa que, apesar de gostar muito de fazer, suga muito, ainda mais porque é

isso, eu não faço em lugares que tipo assim, ah, vamos no parque, sabe, eu não...eu faço na cadeia. E é muito louco, porque eu escolho, eu falo as pra elas, porque gente, eu quero estar aqui, só que ao mesmo tempo isso tem um custo emocional e físico pra mim, muito alto, eu tô toda hora doente, aquilo que a gente já tinha falado, né, quando eu volto da cadeia no sábado, tipo, acabou meu dia, eu não consigo fazer nada, eu chego e eu durmo o dia inteiro. Tomo banho e sei lá, parece que alguém sugou minha alma, sabe, então eu não queria fazer de novo o terceiro,

Só que, eu pensei, já tô aqui, o projeto já existe, ele já foi aprovado em duas vezes, em primeiro lugar, a chance dele ser aprovado de novo é muito grande, porque vai tendo a recorrência, você repete, tipo, não tem porquê não ser aprovado, ao menos que entre alguém assim, que seja muito relevante pra tirar a vaga, que é difícil. Depende também da comissão, do que eles às vezes falam: “vamos rodar um pouco essa cadeira, que já tá repetindo muito, ver como funciona isso”. E daí, eu pensei, já tô aqui e a bolsa passou de 20 mil reais pra 50 mil reais, e eu pensei, putz, 50 mil reais? E sozinha, né, porque a Isa não ia participar... E daí nesse terceiro foi muito desafiador pra mim, porque eu não sou boa com burocracia, eu odeio burocracia, eu olho o edital, a minha vontade é morrer, eu tenho muita dificuldade, e eu, tipo, engoli, sabe assim, e fiz. Enviei o projeto, e ele passou novamente, não foi o primeiro lugar dessa vez, foi em segundo, mas enfim, ficou ali bem próximo. Foi super bem avaliado, e entendi que é isso, que eu precisava ainda ter, gastar o último fôlego pra conseguir finalizar esse ciclo e viabilizar a minha vida, tipo, sabe assim, por esses 50 mil reais, assim, que é um, obviamente, é um dinheiro muito bom, né, é um valor, enfim, não diria que muda a minha vida, porque daí já seria exagero, mas é um dinheiro que ajuda a organizar um ano, planos, sabe assim, me dá uma tranquilidade. É um dinheiro que não é dedutível de imposto, é isento, então é uma coisa que eu não pago imposto em relação a esse dinheiro, que ajuda muito, sabe assim, e eu falei, não, eu preciso, eu vou engolir grosso, eu vou fazer o que eu tenho que fazer. E tem sido muito desafiador, tá sendo muito cansativo pra mim, assim, e que eu acho que tem a ver com a nossa próxima conversa, assim, que eu não aguento mais, tipo, pra mim, desse modelo, centralizado em mim, desse jeito, com esse tanto de carga horária, fazendo outras coisas, assim, é inviável, tipo, eu não quero mais isso porque eu sinto que eu também já dei tudo. Eu também quero abrir espaço pra fazer outras coisas.

A: Eu queria que você falasse um pouco sobre a divisão de trabalho. Cada projeto teve seu tipo de divisão de trabalho. De qual maneira foi dividido o recurso salário com as pessoas, e se você quiser falar um pouco também sobre a edição, a produção do livro, o processo de criação, agradeço.

L: Tá, ó, em relação ao livro, a gente optou por uma divisão bastante comunista das coisas, de jeito igual. Então, a gente pensou assim: vamos gastar o valor do livro, temos R\$27.000, para impressão, costura, montagem, vamos pagar isso, e o resto, o que sobrar, a gente vai dividir de igual pra igual com todas as pessoas que fizeram o livro. Essas pessoas são as pessoas principais, assim, do projeto, que sou eu, né, a Carol, que é a ilustradora, a Gabi, Campaner, que é designer, o Pabllo [Blanco], que é o designer, e o [Felipe] Melhado, que

seria o editor. Então a gente dividiu esse valor de igual pra igual, deu tipo R\$ 3.000, R\$ 3.500 pra cada um. Daí, a diferença do livro é que eu enquanto autora ganho 40% da capa, que foi o acordo que eu fiz com o Grafatório, eles cuidam de toda a logística, os livros ficam lá, eu posso pegar os livros que eu quiser, assim, eles são bem tranquilos com isso. Aí eu vou vendendo e passo 60% pra eles, fico com 40%. E daí, nos cartazes, né, porque tem esses outros objetos também, a gente racha 33%, 33%, 33%. Tem 33% do meu, 33% da Carol e 33% do Grafa. Então, eu acho que é uma divisão bem igualitária, assim, sabe? Em relação ao PROMIC, no primeiro foi isso, era R\$ 20.000, a Isabela ficou com 8.000 e eu fiquei com 12.000, mas eu fiquei com todo o material do projeto. Então, tudo assim, a gente foi com que Eli Vive, por exemplo, eu paguei a gasolina, teve uma vez na verdade que o Higão foi, daí a gente foi com ele, mas os cadernos, os materiais que a gente leva na cadeia, tudo eu paguei. Então, ficou meio que 8.000 e 8.000, assim, o resto foi de material, assim, mas talvez tenha ficado um pouquinho mais pra mim ainda.

Daí, na segunda edição, eu lembro que eu até falei com a Isa, que eu acho que assim não funciona, porque querendo ou não, eu que dou as oficinas. Por mais que ela ia comigo, ela foi bastante, sei lá, em 90% dos encontros, mas eventualmente ela não ia, mas se ela não fosse, os encontros aconteciam. Se eu não fosse, os encontros não aconteciam. Então, todo o conteúdo, toda a preparação, é porque eu acho que quando a gente propôs o primeiro, a ideia era que a gente meio que criasse juntas. Só que as oficinas já estavam criadas na minha tese de doutorado. Então, assim, ia ser dois trabalhos, eu ia ter que, tipo, passar isso pra Isa, tipo, não ia fazer sentido, entendeu? Já tava pronto. Claro que a gente sempre modifica, né? Mas o esqueleto já tava pronto.

Então, acho que ela tinha também essa ideia e ela percebeu mesmo, é, não, não vai ser assim, né? Tipo, as oficinas estão prontas. Então, por isso que no segundo ano, eu pago pra ela a porcentagem pelo projeto, que é 10%, né? Ela escreve o projeto, então ela ganha R\$ 2.000 e eu fico com R\$ 18.000 pra tocar todo o projeto e daí ela não vai mais comigo. Eu fiz todos os relatórios também. Então, ela só enviou o projeto. E daí, nesse último de R\$ 50.000, eu que fiz tudo. Obvio, tinha todos esses documentos, né? Eu sabia já mais ali o caminho das pedras pelo que ela já tinha feito. E daí, é isso, eu meio que cuido de tudo, cuido do dinheiro... entendo que, obviamente, né, esses encontros que a Lígia Braga, vai, eu pago R\$ 300 por encontro pra ela, porque eu acho justo... que é um valor assim, de uma hora-aula, assim, bem alta, bem inclusive, né? Pensando que, na Unopar, eu ganho, sei lá, R\$29 a hora-aula, mais, né, um pouquinho, enfim, e sou doutora... A Lígia já é uma estudante de psicologia, então, acho que, enfim, é uma grana razoável, assim. Pago R\$300 por encontro pra ela, e no último encontro da cadeia, a gente teve o convite pro Coletivo Máfia (...) também pago pra elas, (...) R\$ 100 pra cada, porque como são quatro, então, é tipo um cachê pra elas irem lá e falarem, que eu acho bem importante, assim, também, viabilizar isso, e daí tem toda essa parte do material da Cadeia, que não é muito, mas vai aí um tanto, né?

Eu devo ter gastado até agora uns R\$ 5 mil com tudo, com os dinheiros da Lígia, com os materiais que eu faço certificado, o caderno, compro chocolate, pirulito, caneta, e também,

dessa vez, para o Canto de Dália eu fiz uma compra de livros na Amazon, eu gastei quase R\$ 1.000, porque eles não tinham biblioteca lá. No primeiro ano do projeto do PROMIC na cadeia, a gente fez uma arrecadação de livros, e foi muito legal, a gente conseguiu fazer uma biblioteca bem cheia de livros de escrita autoria feminina, e elas usam hoje ainda, eu sempre levo os livros, eu chego lá e eu passo na biblioteca, pego, distribuo pra elas. Então, eu sinto que isso mudou, assim, em pouco a forma como elas leem os livros, e se deixam atravessar pelas histórias. Eu queria muito levar isso pro Canto de Dália também, já que, dessa vez, o projeto tem mais verba. Eu falei, não, dessa vez eu vou comprar, e é outro porte, a cadeia tem 300 mulheres, o canto de Dália são visitas sazonais, são mulheres acolhidas sazonalmente, então, às vezes, tem duas, tem três, é muito raro ter, tipo, 10 mulheres, então, um número de livros também é outro. Então, eu comprei 21 livros pro Canto de Dália, que eu até fiz um vídeo lá no Instagram, com os títulos só escritos por mulheres, vários falando sobre o patriarcado, a construção, do que é ser mulher da sociedade, tem livros de história, sociologia, de literatura, poesia, vários gêneros, porque elas questionam muito isso, elas me traziam isso, porque a vida é tão mais difícil pra gente, do que é pros homens, então, é uma pergunta que várias, me fizeram, e eu falei, não, pera aí, eu já explico. Eu esperava que a gente falava disso na oficina, mas eu acho que é interessante elas terem esses títulos lá pra poderem saber, mergulhar nesse assunto elas mesmas.

A: Eu queria perguntar também sobre os espaços, né, você tá falando desses tantos espaços aí que o seu trabalho percorreu, queria que você falasse da relação do seu trabalho com esses espaços variados assim em Londrina, tanto na Biblioteca quanto na cadeia, quanto no Canto, enfim.

L: Eu sempre falo que apesar da mudança dos espaços, a oficina é a mesma, com mini modificações muito pontuais (que às vezes eu acho que elas vão gostar muito isso aqui, e daí eu levo). Na biblioteca, por exemplo, se eu vejo que a turma é uma que tem mais gente da pós, uma galera que de repente dá pra discutir um texto um pouco mais com profundidade ali, daí eu vou sentindo a temperatura de cada lugar, mas o que me surpreende não é o quanto esses espaços são diferentes, são quanto eles são parecidos. Não no sentido, obviamente, de estrutura, estar na cadeia é completamente diferente de estar na biblioteca, mas a lógica que une esses espaços, os temas que as mulheres escrevem, as dores sobre as quais as mulheres escrevem. Nesse ano, a gente esteve pela primeira vez no Centro de Convivência da Pessoa Idosa, na zona Oeste, na zona Norte, na zona Leste, e eu me choquei muito, porque eu achei que ia ser muito tranquilo. Eu realmente fui assim muito inocente, porque eu pensei, cara, eu tô acostumado com Cadeia, tô acostumado com Canto de Dália, que sinceramente, Amanda, eu ouvi coisas lá que dá vontade de nunca mais você sair na rua, de verdade, é você ter a plena certeza de que a gente vive no inferno sendo mulher, tipo, é muito louco isso. Eu tive um ex-namorado que ele falava assim, Layse, parece que você vive na faixa de Gaza, cara, de tanto medo que você tem, não tem sentido ter tanto medo assim. E estar nesses lugares é olhar e falar, cara, tem sentido assim, tem muito sentido, porque é simplesmente uma vida de inferno. No Canto de Dália, as coisas que essas mulheres... E na cadeia também, tem mulheres que estão presas lá porque mataram seus maridos, porque estavam se defendendo de violência doméstica, não é uma só, tá? Eu nunca

sei os crimes, eu nunca pergunto, isso não passa pelo escopo da oficina assim, mas eventualmente elas falam. Então assim, é uma coisa muito assustadora, né, o tanto que a nossa vida é inferno. E quando chegou no CCI, eu pensei, cara, agora vai ser muito sussa, vai ser muito sussa, vai ser muito sussa. E a realidade foi já no primeiro encontro no CCI Leste. A gente tinha, sei lá, de 10 mulheres, estava meio bombada essa sala assim (que é isso, eu também não sabia o que eu ia esperar, pensei que às vezes poderia ter, sei lá, uma mulher ou nenhuma) enfim, e tinha, sei lá, umas 10, 15, e de um total. Eu juro, umas 8, que começaram a falar de estupro, de abuso, assim, com todas as letras. De nível assim, muito pesado. E daí uma vai falar, outra fala, daí a outra começa a chorar. Isso que eu acho que é muito legal da oficina assim, apesar de ser doloridíssimo, essa ideia que é muitoda minha tese também, que é de um eu, né, a gente escreve a partir desse eu, mas é um eu que ganha uma coletividade nas oficinas. E também no texto, tem muita primeira pessoa do plural, que elas escrevem, sabe, então você está num eu, mas você está tentando construir um nós ali de alguma forma, é muito coletivo, e na oficina a gente vê isso, você dá a oficina, você sabe disso, a gente vê isso, ganhando uma materialidade que às vezes até assusta assim, é como se a gente escrevesse em couro mesmo, sabe? Me assustou muito isso no centro de idosas, eu saí arrasada no primeiro dia, eu falei: caralho, meu Deus do céu, como é que vai ser isso? Porque é muito dolorido, e foi se repetindo assim, todos os outros CCIs assim, histórias muito difíceis, de violência de pai, de violência de dentro da família; é tudo assim, desde a abuso sexual, uma senhora falou de muito racismo também, é, violência das mais diversas. Uma senhora falou que ela se sentiu estuprada em todos os dias do casamento dela, em 37 anos, tipo assim, umas frases muito pesadas, elas me traziam o caderno delas para eu ler, o caderno que elas escreveram em 1990, sabe, assim, ó, eu já venho fazendo isso, sabe... então é, é muito louco o quanto, os espaços são diversos, eles mudam, mudam as pessoas, claro, mudam as escritas também, mas existe algo ali que se repete, então eu acho que existem muito mais similaridades entre os espaços do que diferença. Mesmo em ambientes tipo como a cadeia, e eu acho que a Audre Lorde até fala isso, acho que na “transformação de silêncio em linguagem” essa, ela vai falar, “não são as nossas diferenças que nos separam, mas os silêncios”. E Há tanto silêncio para a gente quebrar. Eu sinto isso muito na prática, com todas as oficinas assim, a gente tem muito mais em comum, eu tenho muito mais em comum com elas, com todas elas, né, independente do espaço, do que tenho de diferente, sabe?

A: Agora eu queria conversar um pouco sobre você escritora, né, como que você tenta se visibilizar como escritora, se isso é importante para você, enfim, e eu ia perguntar também do lançamento do seu livro, se toda aquela questão assim, bem afetiva de convidar suas amigas para ler, se foi algo pensado para ter esse, esse significado ou não, eu queria que você faça um pouco sobre isso.

L: Bom, a coisa de ser escritora, né? É muito louco isso, porque não é fácil se dizer escritora mesmo depois de tanto tempo. Eu falei isso num papo que eu tive lá na Olga, também num outro lançamento do mesmo livro, do *Molhados e Escorregadios*, que eu acho que todo esse percurso, né, de fazer Letras, de ir pro mestrado, e para o doutorado, é um pouco uma tentativa de legitimar uma voz, de dizer, ó, agora posso falar, tá vendo? Olha tudo que eu já

sei, olha tudo que eu já estudei, então alguma coisa deve, né, assim, eu devo ter alguma autoridade para falar disso. Mas, ao mesmo tempo é engraçado, porque o primeiro poema do meu livro, ele vai exatamente contra isso, porque é um poema que eu vou dizer que, dessa ingenuidade de escrever poemas que já foram escritos, né, assim, tipo um poema naif, um poema que alguém já escreveu. Essa ideia, tipo assim, “não existe isso, né, assim, a gente só vai fazer o nosso trabalho e a gente vai se repetir”, e na verdade, claro que legitima, claro que legitima você colocar lá Layse Barnabé de Moraes, mestrado em literatura, doutorado em literatura pela Universidade Estadual de Londrina, claro que legitima. Só que ao mesmo tempo é isso, né, essa coisa das mulheres é tão mais complexa do que isso, que é o que a Virginia Woolf fala: “às vezes estar preso é quase imperceptível”, né, assim, nessa ideia de se dizer escritora. Mas eu acho que, por um pouco de temosia, ou insistência, eu acabo tentando e sendo teimosa, e sempre fui teimosa com isso, assim, desde a graduação. De falar: não eu escrevo e isso e tal, de ir mesmo com vergonha, de participar, sei lá, de sarau no Bar Brasil, e lá, e ler, às vezes, um texto que nem era meu, e me tremer, e passar mal, mas falar, meu, não, eu vou, essa coisa de: eu preciso ocupar espaços, assim, eu preciso, porque só escrever não é o suficiente, eu preciso também compartilhar isso, né, assim, e esse desejo de comunicação mesmo, que eu acho que também tem a ver com o fato de eu ter feito jornalismo, eu tenho muita necessidade de comunicar, muita, chega a ser ridículo, assim. De tipo, eu não consigo fazer nada, então é isso, além de tudo isso, todos esses trabalhos, eu também trabalho o dia inteiro, porque, por exemplo, eu estava assistindo *Last of Us*, e daí teve o corte, né, você tá vendo, não sei se tá vendo, é muito bom, é, tipo, uma obra de arte, e daí tem uma, um pulo do segundo episódio, do terceiro episódio, tem um pulo no tempo, daí eu parei tudo que eu tava assistindo domingo de noite, e pensei: vou escrever um roteiro, porque eu preciso falar sobre as, as, as ferramentas temporais nas narrativas, pra falar de um, né, analepse, elipse, prolepse, e como isso também a gente vê no cinema, e como a gente, tipo, não precisa contar tudo quando a gente escreve, que as pessoas entendem, se você dá uma pausa ali. Eu tô o tempo inteiro fritando a minha mente, e pensando no que eu tenho que fazer, né, e então é isso. Sempre me coloquei muito nisso, sempre tive blog, eu tinha um blog com a Carol, inclusive, que foi a ilustradora do meu livro, e com outras pessoas aqui de Londrina, que chamava “transbordando poesia”, isso a gente tinha, tipo, 14 anos. Depois eu tive o Coração Nonsense mesmo, que era no blogSpot, e daí, quando veio o Instagram, passei o blog né, não descontinuí o blog, passei a compartilhar as coisas no Instagram. E eu sempre falo isso: eu não quero escrever para o Instagram, no sentido de, eu preciso escrever esse poema pra postar no Instagram, não, eu escrevo na minha vida, e se eu achar que eu devo publicar ali, eu publico, ali é uma plataforma de divulgação mesmo. E daí, hoje em dia, tem a newsletter também, no substack, que eu sou extremamente displicente, eu não consigo ter uma frequência mesmo, porque eu tenho 950 trabalhos, então não sobra muito espaço para ter essa frequência, mas sempre tento assim, me colocar, estar à frente, como, como escritora também. Organizei a foto das mulheres aqui, junto com a Samantha, junto com a Karen, você tava, Amanda? Ah, tá, então, a minha memória péssima, também tem isso. é nesse sentido de, de ser algo importante, de ser um tema importante, assim, de eu saber que é isso que nunca muda na minha vida, tipo, isso não muda, né, o fato de escrever, de ser uma escritora, é algo que eu sei que tudo pode mudar, mas isso não vai mudar, sabe, isso continua comigo. Então, é uma

coisa que faz muito parte, acaba que vai se refletir ali, na forma como eu existo no mundo. Demorei para publicar o livro, publico o livro só depois do doutorado, né, com PROMIC. Já falei que eu não sei se eu teria publicado já se não fosse PROMIC, porque PROMIC te obriga, né? Ele coloca uma faca na sua cabeça, no seu pescoço, você precisa cumprir, porque afinal tem dinheiro na sua conta e você precisa mandar os relatórios, você precisa organizar um processo. O que pode ser muito ruim, pode ser muito ruim, mas para mim, é bom, porque eu sou boa em cumprir prazo, eu sou comprometida com as coisas quando vem do outro, mas se eu me comprometo comigo mesmo, eu vou publicar um livro, vou escrever um livro, não vou fazer, entendeu? Então, me ajudou a organizar coisas que já estavam escritas, ajudou a organizar esse processo de publicação. E no dia do lançamento do livro, que foi outra pergunta, é isso, né, a coisa das amizades é bem basal, assim, da minha vida, eu tenho muitas amigas, muito boas amigas assim, a própria Carol, que é a ilustradora do livro, enfim, é uma amizade mais de 20 anos, então, e tenho pensado muito sobre a amizade, feminina nesses últimos tempos, preciso inclusive escrever mais sobre isso, então foi meio natural, assim, que eu pensei, ah, vou ficar falando sozinha no dia do lançamento do meu livro? uma coisa de, sei lá, um dia antes, eu falei, ah, eu acho que ao invés de eu ficar, eu lendo os poemas, né, eu vou chamar algumas amigas para lerem, assim, ali na hora, e eu falei, ah, gente, você lê, você lê, e é isso aí, e daí foi isso que foi organizado, né? As amigas leram e minha mãe também leu um, que o pessoal super elogiou, “nossa, sua mãe foi a melhor que leu”. Ela é professora, né, então ela tem um cuidado ali com a leitura e um jeito de falar que é diferente. E daí foi uma coisa meio natural e ajudou muito também porque eu estava completamente dissociada no dia do lançamento do meu livro, eu fiquei bem nervosa, assim, né, tipo, eu não imaginava que ia ser tão legal quanto foi, foram muitas emoções envolvidas naquele dia, assim, tinha muita gente, eu não imaginava, foi uma coisa meio louca, eu estava meio, sei lá, parecia que eu estava sob efeito de uma forte substância, então foi bom também, tipo, ter alguém do meu lado, sabe, fazendo as leituras e dividindo um pouco dessa tensão.

A: No seu livro, eu vejo que você tem, tem muita presença de outros autoras, você dedica alguns poemas para outros autoras, tem a orelha da Mar Becker, né, eu queria te perguntar se foi uma ideia sua ou que foi uma coisa que surgiu na edição, assim, de fazer um livro dialógico, se é um livro dialógico, por que colocar outras autoras, né?

L: Eu acho que é uma coisa bem natural, inclusive, tem um capítulo da minha tese que eu falo sobre isso, tem um artigo que, um capítulo de livro, na verdade, que chama **Infecção na Sentença**, é a ansiedade de autoria na escrita das mulheres. Vai dizer, basicamente, que enquanto os homens, eles lidam com os antecessores literários de uma forma a lutar para ver quem tem mais influência, tipo, né, pensa, mesmo as escolas literárias, uma quer superar a anterior e esses homens escrevendo e um quer, tipo, não, vou fazer agora, vou fazer uma coisa diferente do que você fez. Com as mulheres, como a gente não tem o registro, esse registro da escrita das mulheres, é um registro que vai se dar muito mais recente do que, né, da literatura que sempre foi muito masculina e europeia, pelo menos essa que está registrada; as mulheres, elas têm uma ansiedade de autoria e não uma ansiedade de influência, então as mulheres, elas querem, elas se perguntam se elas podem ou não ser

escritoras. E isso, obviamente, é uma coisa que eu li depois, não é por isso que o livro tem esse diálogo, mas eu acho que isso explica um pouco, porque a gente, nós, eu acho que não sou só eu, na escrita das mulheres, contemporâneas, eu vejo isso em várias, a gente dialoga muito com as escritoras que vieram antes. E a gente não dialoga nesse sentido de, ah, deixa eu ver o que eu posso fazer de diferente. A gente traz elas para o texto como um escrever junto, assim, a Mar Becker faz muito isso, ela escreve muito a partir de, se vai falar, da própria Virginia Woolf e também da avó dela. Eu acho legal, é como se as mulheres que vieram antes, as escritoras que vieram antes, elas ocupassem mesmo lugar, quase, das ancestrais realmente, assim, sabe, da avó, da mãe. E é exatamente porque a gente não tem essa relação de competição, mas de, bom, é isso, eu preciso, ela está tão aqui próxima, ela escrevia ontem, né, então, e as outras não foram registradas, então é como se a gente tivesse, trouxesse esse diálogo nos textos. Eu vejo isso bem claro, a Ryane Leão fala de Maya Angelou nos poemas dela, fala das mulheres, né, que também molhavam, afiavam o lápis na sua cicatrizes antes de escrever, então eu acho que isso é muito comum. Esse intertexto, né, na escrita, na escrita de forma geral, acho que os escritores fazem isso o tempo todo, homens e mulheres, mas eu acho que das mulheres em específico entram numa relação mais afetiva, assim, e não foi uma coisa, assim, pensada, mas eu entendi, por exemplo, né, que tinha algumas coisas, um diálogo mais direto com a Cristina César, por exemplo, que é uma super influência, então tem, sei lá, três poemas que vão dialogar com a Cristina César. Tem um outro que é dedicado para Natália Timmerman, que é o copo vazio, que esse poema é antes de eu ter lido um copo vazio, muito antes, eu escrevi ele antes, só que na hora que eu leio um copo vazio, eu penso, meu Deus, o romance copo vazio e esse poema, eles são espelhados, assim, e daí eu dedico o poema para Natália Timmerman. Tem a Angélica Freitas, claro que, né, essa super referência, eu adoro a Angélica. A Mar Becker, que entra na parte da orelha, e então eu acho que não é uma coisa, assim, super pensada, mas acaba sendo natural pela própria dinâmica da escrita das mulheres, assim, nos tempos atuais.

A: Falando sobre isso, eu queria perguntar um pouco sobre o coletivo Versa, como foi a sua experiência, com coletivos poéticos, assim, no geral, também, se você quiser falar.

L: Bom, eu até esqueço que eu fiz parte do coletivo Versa, sabia? Às vezes, quando alguém fala sobre, eu penso, nossa, verdade, tinha o Versa, que foi tão intenso quando a gente estava lá, mas depois ele, tipo, dissipou, assim, sabe? Eu sempre fui muito cara de pau, muito cara de pau, assim. Acho que 95% das coisas que eu consegui foram coisas que eu consegui na cara de pau. E o coletivo Versa foi uma delas, assim. Eu não estava no coletivo Versa, não criei o coletivo Versa, não estava no início do coletivo Versa. Teve um dia que eu chamei a Samantha e falei, Samantha, (a Samantha, hoje em dia, ela é muito mais próxima de mim do que ela era nesse momento, eu só sabia quem ela era, assim). Eu fui, no encontro, no coletivo Versa, falei, Samantha, então, é o seguinte, eu sou escritora, né? Também de Londrina, eu queria fazer parte do coletivo, será que é possível? Eu tinha visto que tinha sido publicada uma plaquete, super linda. Eu falei, poxa, eu quero fazer parte disso, né? A Samantha, “nossa, sim, super, vamos organizar e tal”. E daí eu já entrei. Então, entrei no momento em que eram feitos encontros, mensais, no SESC. Acho que ainda era no da Fernando de Noronha, na época. E a Samantha estava lá, ainda não tinha ido para o Cadeião.

Então, a gente fazia... (...) Então, a gente fazia esses encontros, falava, né? Sempre tinha algum assunto específico sobre a literatura, sobre a literatura descrita por mulheres. E as pessoas iam, assim, era uma conversa boa, assim, sabe? Bem, acalorada, às vezes. E daí, é isso: aí gente fez coisas legais. Depois que eu entrei, não foi publicado nenhum livro, mas a gente participou de alguns editais também na época da pandemia. Então, acho que a gente passou em dois, um que era, tipo, uma antologia. Antologia Con Versas, que a gente colocou colagens e poemas, ficou bem bonita. E daí, também, a gente participou de uma instalação que foi feita no Museu de Arte de Londrina, durante o Londrix. A gente criou, tipo, um quarto, tipo, o teto todo seu, assim, da Virginia Woolf, um quarto de escrita. Então, a gente levou, assim, uma máquina de escrever, deixou o caderninho lá para as pessoas escreverem, as pessoas que passassem por lá. E, então, foi uma... Acho que foi importante, assim, mas, ao mesmo tempo, acho que tinha... Poderia, sabe, assim, ter continuado mesmo. Mas, é isso, é essa a vida, né? Todo mundo supercorrido, várias pessoas não estão mais em Londrina, tem outras prioridades, né? Tipo, a Isa, por exemplo, super envolvida com uma luta política, com o MST, e tudo mais. A Vivian foi para São Paulo, a Samantha trabalha 550 horas no SESC por semana, tipo, vão sobrando... Vai sobrando muito pouco tempo, né? Para essas coisas, assim, que não necessariamente que você não vai ganhar por aí isso, que é só, sei lá, um espaço para a discussão.

A: Eu queria perguntar como que você acha que o PROMIC, que poderia apoiar mais ou melhor o proponente. faça críticas, elogios... Como você está pensando sobre o PROMIC agora?

L: Olha... Complexo. (...) PROMIC que ajuda muito, ele viabiliza muitos projetos na cidade, ele paga as contas de muita gente aqui na cidade. Essa realidade, que é a minha realidade, de um projeto que é enxuto no sentido de pessoas que trabalham no projeto, não é a realidade do PROMIC. A realidade do PROMIC que é uma pessoa que é o proponente, que cuida de uma caralhada de coisa, paga um monte de gente, às vezes, sei lá, tem 10 pessoas, né, orquestra camponesa, por exemplo. São vários professores, esses professores são pagos, um tempo, um tempo, aqueles professores são pagos, então, isso paga aluguel e comida das pessoas. A minha realidade é um pouco diferente, porque eu tenho outros trabalhos, né, então, como eu falei, é isso, né, que paga as minhas contas, é a publicidade e a Unopar. E o PROMIC que entra como essa... essa grande aporte de segurança para eu conseguir ter mais tranquilidade na minha vida. Então, o que que eu acho? Eu brinco, mas é um pouco sério, que apesar de ser maravilhoso, incrível, eu fui muito bem orientada, assim, a Regina, que cuida do meu projeto, ela me ajuda muito, ela sabe, tira todas as dúvidas, assim, qualquer hora que você passa a mão um telefone, você liga lá, eles vão te informar, existe esse apoio, tá? Só que, ao mesmo tempo, uma estrutura é muito rígida, porque é dinheiro público, tem que ser rígido, tem que ser rígido. Mas a minha a questão com a burocracia é a mesma questão de sempre. Eu acho que às vezes você deixa tão burocrático que é mais fácil as pessoas fazerem a coisa errada do que fazer a coisa certa. E daí eu acho que aí temos um problema, assim, porque eu, por exemplo, sou muito caxias, eu conto no relógio, os minutos, tipo assim, eu tenho 100 horas para cumprir. Eu entro na Cadeia, eu penso, são 8:05, eu vou ficar lá o tempo que eu me propus. Eu não dou truque disso. Eu não vou falar,

tipo, ah, eu vou dar uma oficina de 20 horas, eu não fico lá 3 horas. Eu cumpro o horário que tá no projeto. É dinheiro público, tipo, eu preciso fazer as coisas certas. E daí tem nessa coisa enrijecida, né? Você vai respirar, você tem que avisar para eles que você vai mudar. Eu tive um problema. Entre a hora que você manda o seu projeto e a hora que o projeto se realiza, vai quase um ano. Então, coisas mudam. Ainda mais com a mudança do prefeito agora, um monte de funcionários saíram, as dinâmicas dos lugares, que são a maioria lugares do município, mudaram, né? E eu tive que mudar a ordem das datas, a sua vida muda também. Então, eu vi que esse semestre eu ia ter menos aula na Unopar. Eu pensei, cara, eu vou colocar toda minha carga horária agora. Eu não sei como vai ser o segundo semestre. Então, é isso. E é uma estrutura enrijecida. Na primeira vez que eu pedi, eles não autorizaram. Falaram, não, não, não vai poder mudar, não. E o projeto já estava rolando. A gente já estava com os encontros na biblioteca. Eles demoraram 4 meses para responder. O projeto já estava rolando, porque imagina, num projeto de 1 ano se me demora 4 meses para responder, como é que eu vou esperar a resposta para começar a rodar o projeto? Na hora que o projeto começou a rodar, eu tenho que pedir mudança de novo, porque já passou o tempo da mudança. Então, assim, eu brinco, mas é sério, O PROMIC te dá dinheiro, mas te humilha. Ele te humilha, ele faz você sentir como se você estivesse cometendo um crime, como se você estivesse fazendo um negócio muito errado, sabe? Porque é o tempo todo, assim, esse medo. A Isa já brigou muito comigo por causa disso, porque eu fico desesperada. Eu sempre acho que vai acontecer alguma coisa, que eles vão tirar o meu dinheiro, que eles vão, sabe, que eu mandei algum documento errado, porque é um monte de coisas que você tem que mandar. E a Isa até falou, eu falei, amiga, para, tipo, de ficar tão pilhada com isso, porque teve um amigo dela que se matou no meio de um projeto do PROMIC. Óbvio que não foi por isso. Mas ela falou, ela falou: “eu tenho para mim que uma das coisas que prejudicou muito foi o fato de ter um projeto em andamento, era pandemia, o projeto, o dinheiro já veio, já gastou, sem nem começar a cumprir o projeto, porque era pandemia. E isso bagunçou muito a cabeça dele”. Então, assim, ela falou “não fique entrando nessa pilha de, tipo, ah, meu Deus do céu, sabe, assim, tenta se organizar, fazer as coisas direito, mas não fica, tipo, em sofrimento completo, porque senão você vai adoecer, sabe?”. Então, eu tento, tipo, ficar com o pé no chão, mas eu passei nervoso nesse projeto, porque é isso. Porque eu falei, gente, como assim? Eu não vou poder parar todo o projeto. E daí você vai, daí eu tive que escrever uma longa carta, explicando que toda a mudança que eu tinha pedido não tinha um impacto em nada, eu não diminui uma hora de nenhum lugar, mesmo porque não pode. Eu não mudei nenhum lugar, eu simplesmente mudei a ordem. O que ia acontecer antes vai acontecer em março. O que vai mudar para as pessoas? Tive que pegar a carta, falando da biblioteca lá, “ah, não mudou, está acontecendo tudo certo”, sabe assim? E nisso, num momento em que eu coloquei 65 pessoas, mulheres, fazendo uma oficina na biblioteca. Tipo, sabe? E daí é isso, daí tem mulheres que fazem, que fizeram a oficina que dizem: nenhum projeto do PROMIC junta tantas pessoas como o seu. Tipo, tem vários projetos sem dois gatos pingados, sem dar um pingado. E que daí é isso, daí, tipo assim, vai lá, faz, tudo bem. Não que eu acho que é o quantitativo que importa, muito pelo contrário, mesmo apesar de mobilizar bastante gente, seja, não é uma coisa que eu me preocupo, assim. Tanto que estava preocupada pela inscrição na UEL, falei, meu Deus, vai ter zero pessoas. Se tiver uma pessoa, eu vou dar. Não tem problema, só que é preciso ter

uma, né? Pelo menos uma. Então, acho que é isso, assim, me desgasta bastante. Não é o tipo de coisa que eu gosto de fazer, que eu tenho facilidade de fazer. Me vi fazendo, assim, meio, tipo, meu Deus, o que eu estou fazendo aqui? O que parece brincadeira, porque no caso já foi um e-book, um livro, três projetos... Mas eu sempre fui muito ruim com o edital, sempre tive muito medo. E eu acho que é bom, né? É importante que exista. É, também não sei te dizer se tem alguma outra forma de fazer isso. Porque isso é dinheiro público, eles têm que ficar em cima mesmo, porque senão vira bagunça, né? Tipo, você tem que prestar contas ali, você tem que... Então, eu também não sei se existe uma outra forma de fazer isso. Acho que a minha crítica maior é o PROMIC, é o fato de que a Prefeitura de Londrina, colocar no PROMIC que é um dinheiro, não é nada para eles. Tipo, a gente, a Isa também, outra coisa que a Isa sempre me trouxe. A primeira vez foi, nossa, R\$ 20 mil reais. A Isa falou, Layse, divide pelo mês. Não se esqueça. Não é nada. Parece muito, porque você vai vendo um montante. Se você dividir isso pelos meses de trabalho, você vai ver que não é nada demais. Então, assim, a gente fica nessa... O PROMIC é super importante, paga a conta de muita gente, mas a Prefeitura acaba, eu acho que terceirizando para os produtores culturais da cidade, projetos e iniciativas que deveriam estar no orçamento de cultura do município. O que é um problema, que é uma grande questão para mim agora (...) eu não quero mais mandar. Esse é o último ano que eu mando um projeto PROMIC desse jeito. Se eu for mandar outro, vai ser de outro jeito. Eu não quero mais ser proponente, eu não quero mais escrever um relatório, eu não quero mais isso. Então, eu poderia ser, sei lá, coordenadora, consultora, curadora, alguma coisa nesse sentido, aí tudo bem, eu poderia. (...) Tá, mas vamos supor que o projeto, então, ele acabe. Não vai mais ter oficina de escrita na cadeia? Iniciativas de cultura dentro de espaços, muitas vezes esquecidos, como são os espaços que eu trabalho, sobretudo o Canto de Dália, e a Cadeia Pública, vão depender da boa vontade da pessoa que vai mandar o projeto, da boa vontade, da capacidade técnica, expositiva, descritiva e de atenção para fazer esse grande caminho das pedras, para aprovar o edital e fazer tudo isso e viabilizar o projeto? E se isso não acontecer, não vai ter? Tipo, isso tinha que estar no... é coisa da prefeitura, isso, entendeu? Tinha que ter lá, é uma verba tal, pra projetos de cultura na cadeia. Se vai ter do PROMIC? Ótimo, mais um. É isso, é um absurdo, por exemplo, pra mim, eu tenho que gastar mil reais para fazer uma biblioteca no Canto de Dália. Se eu não quero gastar esse dinheiro, se eu falo, não vou gastar, esse dinheiro é do meu projeto, eu tenho outras prioridades que esse dinheiro. Não vai ter... não vai ter livro? Elas vão ficar lá uma semana, não pode mexer num celular, não pode fazer nada, e elas não vão poder... tipo, você não tem nada pra elas? No máximo uns livros podres de velho, que as pessoas mandam lá, tudo sem página. Tipo, entende? É um pouco... Acho meio pesado daí pros produtores da região, entendeu? Porque daí a gente fica com uma responsabilidade do município nas costas e ainda é tratado como se a gente tivesse fazendo alguma coisa errada.

Tem que ainda ficar aqui, ó. Ai meu Deus do céu. Entendeu? Porque, meu Deus, vão me tirar 10 mil reais. Sabe assim? E é isso, o tempo inteiro, para cinco anos depois alguém pode bater na sua porta e falar: e aí querida, você pode me tirar aqui uma dúvida? Nesse dia, você tava aqui mesmo? A foto desse projeto aqui, tipo é uma puta de responsabilidade. Então assim, eu acho... que é isso, a prefeitura tinha que... que ficar mais à frente, sabe assim, e

gastar o dinheiro do orçamento dela, além do PROMIC, obviamente. PROMIC tem que continuar existindo, tem que ser maior, né, a gente é tipo, ter mais dinheiro envolvido, mas a prefeitura também tem que colocar a cultura no orçamento, porque isso muda, isso muda uma cidade, isso muda tudo, né?

Transcrição de Entrevista com Rafael Gallo – 06 de outubro de 2023

A: bom, hoje é dia 06 de outubro de 2023, estou aqui com o Rafael Gallo. As primeiras 9 perguntas são só assim, pra te perfilizar, então primeiro preciso da permissão gravada para a transcrição desse dado, usar, compartilhar dados.

R: Sim, permissão concedida.

A: O nome completo e o nome artístico?

O nome artístico é Rafael Gallo, o nome completo tem um Eduardo aí no meio. **A:** Rafael Eduardo Gallo?

É, mas não espalhe isso aí, por favor.

A: Sua idade?

Eu estou com 41.

A: Escolaridade?

Eu tenho mestrado.

A: Profissão? A gente meio que sabe, mas...

Meio escritor, assim, e meio escrevente do Tribunal de Justiça, que eu estou de licença no momento, mas enfim, estou nesse lugar aí.

A: Gênero?

Masculino.

A: Estado e Cidade em que você mora?

São Paulo, em São Paulo, capital.

A: a primeira pergunta é sobre o processo criativo, eu queria que você falasse um pouco de como é.

R: Putz, Amanda, varia muito assim pra mim, e é curioso assim, eu sinto que eu passei por uma mudança muito grande assim nos últimos anos, então, por exemplo, eu sinto que o próximo romance, que eu estou prestes a escrever, ele parece que

está tendo uma origem muito diferente de como os outros vieram assim, né? Mas, em geral assim, eu acho que é algo que se mantém meio em comum, embora esteja um pouco mais estranho agora, eu tento pensar em histórias, mesmo que a ideia, – porque a ideia original ela sempre vem, ela pode vir de muitas maneiras, né? Às vezes é um título que vem, às vezes é uma imagem, às vezes é uma ideia de enredo, de uma parte do enredo, assim, *ah, uma história que vai acontecer isso*, né? Mas eu acho que pra mim, assim, dessas muitas ideias que surgem e que eu busco também, porque eu estou quase o tempo inteiro tentando buscar ideias, eu acho que eu resolvo, eu decido escrever de fato quando eu consigo encontrar nessas ideias, assim, algum *conceito* que eu realmente quero falar sobre aquilo, assim, né? Então, por exemplo, pra mim mesmo, não sei, o *Rebentar*, né, que é esse romance, ah, parece uma ideia de enredo que seria boa o bastante para uma história. Por exemplo, uma mãe de filho desaparecido. Ah, ok, a princípio sim, mas eu realmente preciso pensar muito nela antes de começar a escrever. Pra mim, esse período antes da escrita é praticamente a escrita já, de pensar, tipo, ah, então tá, sobre o que eu estou falando, o que eu chamo do *coração da história*, qual que é o coração mesmo? Sobre o que é essa história? Aí quando eu começo a encontrar aqui, olha, uma história sobre vínculo e sobre do que é feito o vínculo, aí pra mim que eu falo assim, então vale a pena escrever, aí pra mim é aí que eu começo a construir mais aí baseado nisso, tipo assim, então tá, tô falando sobre vínculos, qual é o elenco de personagem que eu preciso ter, o que precisa acontecer pra falar mais sobre isso, né?

A: tem alguma coisa no processo de escrita que você queria melhorar, digamos assim, que é um ponto-problema, alguma coisa que você acha que precisa desenvolver?

R: Ah, eu acho que sempre tem, assim, sempre tem, eu... A: Imagina que você já deve ter melhorado os, melhorar, nossa senhora, melhorado alguns problemas anteriores?

R: Sim, então, vai sair agora uma nova versão do *Rebentar*, né, que eu praticamente... É, eu reescrevi o texto inteiro basicamente por causa disso, assim, por causa de coisas que eu olhava pra mim hoje e falava, não, essas coisas eu preciso melhorar na minha escrita e eu não conseguia simplesmente aceitar, você sabe? Não, eu acho que o *Rebentar*, de novo, porque como são histórias muito importantes, eu não conseguia, sabe assim, ah não, tudo bem, eu vou aceitar que essa história aqui é muito importante pra mim e ela vai estar no mundo materializada com esses problemas. Eu falo, não, se eu tenho a oportunidade, eu vou tirar os problemas e manter a história, assim, né? Mas eu acho que eu, principalmente até hoje, assim, eu tenho uma tendência a muita reiteração, uma tendência a falar muito, assim, sabe? Eu tenho mais que ser essa pessoa que se força a cortar coisas e não é porque eu acredito que cortar é melhor, tá? Assim, eu acho que tem gente que é o contrário, tem gente que eu leio e falo, meu, eu precisava desenvolver mais, sabe? Mas eu acho que no meu caso, como eu penso, assim, eu sou meio obsessivo, sabe assim, eu sou meio, eu fico ruminando as coisas e aí eu sinto que na minha escrita às vezes eu tô ruminando, sabe assim? E eu não preciso, né, tipo assim, tem muita coisa que eu posso falar e tá dito, pronto, né?

A: E nesse processo todo, acho que todos os livros seus dependem muito de pesquisa

pra fazer, né? Porque não é exatamente uma experiência que você viveu. E aí, que hora que você senta mesmo pra escrever?

Em geral, tem essa ideia de uma história que eu falo, legal, essa ideia é interessante, tem alguma coisa aí, vamos ver. Aí eu começo a pensar mais sobre aquilo e eu começo a achar esses outros conceitos que podem entrar, isso que pode engrossar um pouco o caldo, de falar assim, não, então tá, não é só uma historinha que acontece isso ou aquilo. Eu tô falando sobre algo mesmo, assim, tem uma questão mais interna, assim, que vai vir à tona. E eu começo a pensar certos elementos que podem, né, formar assim, sei lá, pegar melhor esse coração, assim, né, mais em cheio. Esse começo é muito caótico pra mim, muito caótico, assim, eu não consigo sentar e falar assim, ah, então eu vou definir os personagens. Às vezes eu passo meses pensando, aparece uma cena ou um personagem, aí muda, aí eu fico pensando em variações, assim, né? Então, sei lá, *o Dor fantasma*, né, agora, que é o Rômulo, o protagonista, eu fico assim, tá, e aí, o Rômulo? Ele vai ser casado? Ah, vai ser casado com uma pessoa assim? Não, e se for uma casado com uma pessoa diferente? Ah, vai ter filho? E se tiver dois? E se não tiver nenhum? E se tiver um assim? E se tiver um assado? E eu fico meio que bolando um, por onde está? Onde isso vai me levar? E eu começo a ver se isso vai me levar mais perto desse coração, sobre o que eu quero falar na história, ou se isso vai meio que afastar. Eu vou começar a falar de uma outra coisa, que podia ser interessante como enredo, mas não é sobre o tema que eu quero falar. E eu vou tentando meio que desenhar um pouco esse corpo todo, e aí quando eu tenho um pouco disso, eu começo a tentar escrever algumas primeiras cenas assim, para meio que sentir. Ao mesmo tempo, em geral, eu vou fazendo uma pesquisa mais de leitura, de ficção, ver filmes que falam sobre o mesmo assunto, dependendo do caso, ler artigos, científicos também, né? E aí eu começo a escrever um pouco e começo a sentir, tá, quais vão ser as principais dúvidas? Aí, em geral, eu vou conversar com pessoas, eu vou atrás de entrevistar pessoas que vivem aquela situação, ou viveram, né, que pra mim cada vez mais é uma das partes mais legais do processo, assim, sabe, e mais assim, onde eu sinto, eu falo, puta, *aqui eu aprendi*. Eu também dei muita sorte, e eu faço isso mais com romances, assim, né, porque com contos, em geral, como você tem menos elementos, você não precisa de tanta pesquisa. Então uma pesquisa na internet ali, uma coisa ou outra, você meio que resolve. Mas romances, não, você precisa ver um monte de aspectos, né, do personagem e tal. E aí nos dois casos eu tive muita sorte, assim, com as pessoas que eu entrevistei, pelo menos com algumas delas, assim, que de repente vem e me contam, assim, muita coisa, né. Aí eu falo, puxa, eu pego tudo isso, aí eu começo a sentir, pá, então tá, agora eu começo a ter essa história, eu vou meio que tateando, assim, no começo, descrevendo, às vezes uma cena, que eu nem sei onde vai ficar na história, uma cena lá no meio, às vezes é o começo, e vou meio tentando fechar esse quebra-cabeça, que é um quebra-cabeça que não tem o desenho pronto, pra gente ficar comparando, ah tá, então, é um quebra-cabeça que só, o desenho só vai aparecer dependendo da peça que você vai mudar, né. E sim, é enlouquecedor isso, né, mas enfim, uma hora vai.

A: Quando você escreve, tem uma meta ou uma organização específica que te ajuda na hora de escrever?

R: Não, não, não consigo, assim, mas eu tento, eu tento manter o máximo que eu posso,

assim, né, então também não é uma postura assim, tipo assim, ah não, vou escrever quando der vontade, quando der inspiração, assim, eu acho que tem uma disciplina. Tem uma coisa, uma fala que eu gosto muito do Dio Fronsdal, é um cara de meditação demais, e ele, eu vi uma palestra dele que ele fala sobre esses retiros que ele faz pra estudar, meditação e tal, e ele fala sobre a disciplina, e ele fala, ah, disciplina parece uma coisa assim, meio autoritária, né, essa coisa, ah, você tem que fazer e tal, e a gente, né, dá mais na arte, né, sempre meio, não, nada pode me prender, mas ele fala uma frase que eu acho super interessante. A gente fala assim, olha, *disciplina é você lembrar a si mesmo o que é que você quer*. Muito bom, né? Isso pra mim é meio meu norte, assim, sabe? Porque eu falo assim, pô, tá, eu preciso de vez em quando, se não quase sempre, me lembrar o que é que eu quero. Eu quero escrever o meu livro, eu quero andar com ele, ou eu quero passar mais um dia, sabe, mexendo no celular, né? Porque a tendência é essa, né? A gente tem muita coisa sugando a gente, né Viciante, né? Pra caramba, esse é o plano, né? Então, eu acho que é mais isso, sabe? Mais de tipo, não, então vou lá, vou sentar, mesmo que eu não tenha ideia, vou sentar e vou ver o que eu consigo aqui. De repente, ah, não tenho ideia de uma cena nova, pego uma antiga, reviso, pego alguma outra coisa. Mas eu tento manter uma, mas não é uma rotina definida, assim, pra mim, nunca foi. Não é tipo assim, ah, esse é o horário, porque eu nem consigo organizar a minha vida dessa maneira, sabe?

A: Como que você define o tipo de literatura que você produz?

R: Cara, eu não sei, assim, eu acho, eu acho essas definições de literatura, assim, todas esquisitas. Embora, assim, a minha, e eu não falo isso, assim, como, *ah, porque o que eu faço*, o que eu faço não é nada muito diferente, assim, né a narrativa clássica, do romance, é bem tradicional, no certo sentido, assim, né? Então eu acho que é meio isso, né? Mas qual que é o nome desse negócio, né? Literatura...? Adulta, séria. Eu já vi falando em literatura literária, eu falo, poxa, mas aí também, é, agora você fala, ah, é... Se é literatura, ele já é literário. É, é uma fruta frutosa, sabe?

A: Como você divulga a sua literatura, tenta fazer com que ela seja mais visível, no geral? Quais foram as estratégias que você usou?

R: Eu não sou o melhor cara nisso, assim, também, mas... Eu acho que eu fico no meio, assim, sabe? Eu nem sou aquele cara que tá pensando nisso como estratégia o tempo inteiro, e tá tentando, sabe, assim, tá correndo muito atrás, mas eu também não sou o cara misantropo, o cara que... Eu acho que, assim, é aquela coisa, né? Muito de redes sociais, né? Assim, de... De tentar... Conversar sobre literatura... Eu acho que isso talvez seja uma coisa, assim, eu tento... E eu acredito muito, assim, que a literatura, ela tem uma posição muito fora, né? Ela tá fora do hábito da maioria das pessoas, né? Se você quiser conversar sobre livros, você tem dificuldade de achar pessoas, né? Isso se torna bem mais verdadeiro ou menos, dependendo de onde você está. Quer dizer, a gente, uma classe média, média alta, universitária, dentro da universidade, dentro do ambiente literário, assim, é uma coisa diferente... Fica mais fácil. Se você sair daqui, andar, dar uma volta no quarteirão e tentar achar alguém que você consiga conversar sobre literatura é difícil. Conversar sobre a novela, sobre a série do Netflix é

bem fácil. Então, eu acho que uma coisa que a gente tem muito, assim, que trabalhar, é essa coisa da conversa, sabe? De trazer os livros e a literatura para uma atividade que é de todo mundo, assim, o máximo possível. E isso eu acho que envolve apresentar pras pessoas, sabe? Tentar fazê-las sentirem bem-vindas, tentar quebrar essa coisa de massacralização dos espaços, seja de biblioteca, seja de livraria, seja do objeto-livro mesmo, assim, sabe? Quer dizer...E isso eu

falo, assim, cara, com todo o respeito que eu tenho pra literatura. Eu gosto do que seria chamada alta literatura, mas não é que, ah, a gente tem que escrever fácil. Não acho que tem que escrever fácil, mas eu acho que, uma vez escrito, seja o que for, pode ser o *Grande Sertão Veredas*, pode ser *Lavoura Arcaica*, pode ser *Ulisses* do Joyce. Cara, a gente conversa sobre isso, sabe? Faz vídeo na internet e fala. Olha, pô, liga isso aqui, é legal, conta um pouco pras pessoas porque falta... As pessoas não tem os mapas disso, elas não sabem. E eu sei porque eu não sabia, eu só soube depois que eu comecei a publicar meus livros. Eu entrava numa livraria, cara, eu sabia Saramago e o que a gente estudou no Ensino Médio, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. O resto, cara, literatura contemporânea eu não sabia nada, não existia. E eu era leitor, né? Então, assim, eu acho que essa coisa precisa existir, sabe? Esse mapa precisa existir. Igual a gente sabe de série do Netflix. Eu não assisto nenhuma, praticamente. Mas se você falar assim, ah, mas e a série tal? Eu sei falar, ah, é sobre uns advogados, que é sobre uns cavaleiros lá com os dragões. A gente sabe, porque chega pra gente, a gente tem esse mapeamento. A gente precisa ter esse mapeamento da literatura, todo mundo. Pra escolher, gosta, não gosta, tudo bem, mas você sabe mais ou menos o que é. Você não deixa de viver porque você nem sabe escolher. Porque aquilo até te intimida. Você olha e fala, meu, não sei nada. Tudo que a gente desconhece por completo a gente foge. Então não, a gente precisa conhecer um pouquinho, né? E eu acho que é um pouco essa conversa. Clubes de leitura, eventos no Sesc, o que puder. Eventos em escolas, assim, sabe? Então eu sou um pouco disso, assim. Acho que é um pouco mais o meu lado, né?

A: Você chegou a participar de editais?

R: Será que eu tentei algum? Eu nunca ganhei, com certeza. Será que eu tentei algum, cara? Eu acho que eu tentei...Tive um do Sesi, eu acho. Faz tempo, é. Não, não é uma coisa que eu costumo fazer, não. Até porque tem uma questão. Em geral, esses editais, eles têm um tempo, né? Tipo, se é de livro. Pra escrever um romance e ter uma bolsa. Aí, eles têm que entregar o livro em um ano. Cara, não faz isso comigo, não. Pra mim, eu só faria, assim...Se eu tivesse, assim, já com o livro muito encaminhado. Tipo, assim, já sei que ele vai andar. Tem um ponto no livro que a gente sabe. Ah, tá, daqui ele caminha. Mas nunca aconteceu de eu estar nesse ponto que apareceu um edital legal e oportuno pra mim, sabe? Então, não.

A:Eu queria saber como que os prêmios impactaram a sua carreira.

R: Bom, eles são diferentes, né, entre si. Mas, de uma certa forma...*Cara, não é nem que eles impactaram a minha carreira. Eles constituíram a minha carreira, assim. Mais que*

minha carreira, eles constituíram essa trajetória que mudou a minha vida, assim. Que hoje é meu

estar no mundo. Mudou quem eu sou. E, claro, não são os prêmios sozinhos. Qualquer um desses prêmios...Desdobramento, né Qualquer um desses prêmios que se você pegar...Ah, vou entrar no site do Prêmio Sesc, do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Saramago. Eu já fiz isso com vários prêmios.E vou ler todo mundo que ganhou nos outros anos.Cara, você vai achar um monte de livros de autores e autoras que você não faz ideia de quem sejam que sumiram, assim. Nessa grande algaravia da literatura. Então, eu podia ter ganhado e desaparecido, assim. Teve muito isso: principalmente acho que os dois da ponta,o Sesc e o Saramago, porque eles foram prêmios para inéditos, né? Então, foram livros que passaram a existir por causa do prêmio. Eles eram arquivos do Word, né? Só. E que eu não estava conseguindo publicar de outra maneira. Então, talvez eles nunca fossem publicados. E nos dois momentos, por circunstâncias e motivos diferentes, os dois, se eu não tivesse ganhado, eu, muito possivelmente e muito provavelmente, pelo menos por um grande período de tempo, eu teria deixado toda essa coisa de escrita de lado, assim. O primeiro, porque eu não era escritor, eu não tinha esse projeto, eu tinha escrito um livro porque eu gostava de literatura. Mas, assim, se eu não tivesse ganhado, e eu não sabia nada do mercado editorial, não sabia nem que existia oficina de escrita, imagina, então talvez eu ficasse um tempo e falasse assim então, beleza, foi uma fantasia. Tentei. É, tentei, foi uma fantasia. Eu mandei para vários concursos,todos esses concursos de contos, de coisas eu mandei, não ganhava nada. Então talvez eu fosse pensar, cara, não é para mim,foi uma fantasia e tal, deixa quieto.E não ia mais escrever, pelo menos por um tempo. E o Saramago, de novo, assim, porque eu estava numa fase muito difícil,eu já tinha meio que jogado a toalha, assim, de uma certa maneira.E talvez, de novo, eu fosse passar um período de muitos anos falando, ah, tipo, essa coisa de escritor foi ali dos 30 aos 40. Tipo, foi minha fase de escritor, agora acabou, vou fazer outra coisa. Então eles são muito importantes nesse sentido, assim, sabe? Para mim, pessoalmente, essa é a maior importância deles. Claro, eles têm outros impactos, assim, no alcance de leitores e leitoras e tudo mais, né? Mas para mim vai ser sempre essa relação, assim, mais tipo assim, meu, eu sei que devo a essas coisas estar escrevendo.

A: Como que você avalia as condições atuais de produção do seu trabalho? No sentido de contexto mesmo.

R: Ah, cara, assim, as condições nunca são ideais, né? Eu acho que...É muito difícil. Eu vou falar no Brasil, mas, assim, não é que eu acho que em outros lugares seja necessariamente melhor, não é um vira-latismo, assim, eu vou falar daqui porque eu sei como é aqui, né? Eu vivo aqui. Mas a gente têm problemas econômicos, a gente têm problemas educacionais,a gente têm problemas culturais, a gente tem um monte de problemas que são problemas que, quando você chega na literatura, na situação atual da literatura, eles convergem todos ali. Então, assim, quando a gente está falando, por exemplo, ah, por que que escritores e escritoras, em geral, tem que trabalhar com outra coisa, não consegue trabalhar só com a literatura? Porque, em geral, você ganha pouco dinheiro com isso. E você vive num sistema capitalista, você tem que ter dinheiro. Então, por que você ganha pouco dinheiro? Porque você vende pouco? Porque o livro não é um

produto que vende muito, que tá aí... Por que não? Por problemas econômicos, o livro para a maioria das pessoas é caro, mas também há problemas culturais. A maioria dos livros, que não lançamento, que não é a edição de livro lá, não é mais caro que o ingresso de uma partida de futebol, na verdade. Se a gente parar pra pensar. Então, isso não é nem... Isso não tô falando nem pra condenar quem vai no futebol em vez de ver livro, nem pra dar uma desculpa pelo preço do livro. A gente tem os dois problemas que se encontram. Então, todo esse contexto educacional, cultural, que a gente tem uma desvalorização da cultura e pouco poder aquisitivo para a maioria das pessoas, ele deixa o escritor quase que obrigado a ter um outro trabalho, ou a ter uma outra fonte de renda. Isso também é um problemático, mas isso é um pouco outro assunto, numa certa seleção, num certo darwinismo de quem vai escrever e publicar ou não, mas que, de novo, é um darwinismo capitalista, um darwinismo burguês. Mais do que capitalista, burguês. Porque aí envolve cultura, envolve todas essas coisas. Mas isso é outro assunto. Mas eu acho que pra quem escreve fica essa situação sempre complicada, porque cara, eu tô vendo agora, na minha vida, que eu tô sem um emprego, e eu supostamente tenho tempo pra escrever. Mesmo você tendo esse tempo pra escrever, é difícil por você ter um monte de coisas na vida. Chuveiro queima, você tem que trocar, mercado, rede social, essas coisas distraem, você vai fazer um evento, qualquer evento você vai fazer, a pessoa pede, ah mas grava um vídeo convidando pessoas. Então você tem uma demanda de outras atenções que é quase antagônica à atividade literária. Então eu acho que tudo isso é muito complicado, é muito difícil a gente encontrar o equilíbrio entre tudo. Fora as mil nuances até, sei lá, ideológicas que pode ter, você faz um vídeo, você posta coisa no Instagram para divulgar o seu livro, dali a pouco você vê alguém lá, sei lá, super teórico lá adorniano, falando, olha lá, os caras são uns vendidos, estão se vendendo, não é uma figura de artista puro. Cara, adoraria ser a figura do artista puro, entendeu? Só escrever, ter outra pessoa lá pra fazer isso pra mim, mas se eu fizer isso é aquela coisa, de novo, dentro do sistema de produção capitalista, cara, amanhã a editora vai dar pra mim, fala assim, cara, você não vende, você não se vende, a gente quer saber, não importa, ah, você escreveu aí um grande romance do século XXI, a gente vai publicar, porque você não... Quantos seguidores tem no Instagram? Ah, tem um mil. Ah, porque você não... Então, sabe, você tem que meio que fazer um malabarismo com tudo isso, né? E que, por outro grau, todos os artistas fizeram, cara, assim, também é uma romantização, sabe? Cara, Mozart fez, sabe, assim, sei lá, várias das músicas que a gente fica lá hoje, né, numa sala de concerto, lá de fracas, assistindo ó, como se fosse um culto, cara, ele fez pra festinha de... da corte lá, dos riquinhos, ficar bebendo e dançando. Então, assim, a gente lida. E, de novo, não é pra criticar Mozart, é um puta do gênio, mas assim, mas tá lidando com as contingências do seu tempo também, né? E fazendo esse jogo de, ah, não faço só o que eu quero, ninguém faz só o que quer, né? Isso todo mundo, né, cara, assim, pessoa que trabalha ali na construção civil, sabe, um pedreiro, ah, uma mãe que tem que criar os filhos, que tem que trabalhar, um cantor, qualquer pessoa, cara, a vida é uma grande negociação, né? A vida adulta, pelo menos, mas a de criança também. É outro tipo de negociação, mas é, também. Então, tem um pouco esse lado todo, mas que eu acho que, pra literatura, especificamente, no Brasil, hoje, que é a realidade que eu conheço, ela é bem complicada, assim, bem complicada. É uma questão que a gente, eu acho a maioria de nós tá sempre lutando, assim, né? Nunca é uma coisa bem resolvida, sempre uma coisa que você tá ali meio tipo, ah, pô, queria estar escrevendo, sabe? Não queria estar tendo que fazer três vídeos, um pra lá, um pra lá, um pra lá, sabe? Ou

tendo que trabalhar outra coisa, ou tendo que, sei lá o quê, né?

A: Algum tema que foi tratado no livro seu, ou o livro em si, ou alguma coisa que entrou no livro, já teve uma influência externa, no sentido de alguém que encomendou alguma coisa com você, ou algum pedido, ou algum critério de edital, como a gente tinha falado antes.

R: Na verdade, tem. Acontece, né, algumas coisas, é...Que aí, que aí também pode ser por vários motivos, assim,né, até pessoais, assim,até do que você vive, por exemplo, eu tive um, teve um que eu não aceitei, vou falar dois, um que eu não aceitei,e um que eu aceitei.Quando eu tava fazendo as pesquisas do Dor Fantasma, eu fui conversar com pessoas que passaram por amputação, né? E um dos caras, assim,é um cara muito legal, a gente ficou meio amigo, a gente conversa até hoje e tal, e ele é um cara, assim, nossa, muito engajado, ele montou uma ONG pra lidar com pessoas amputadas, que tem vários projetos, aí ele dá palestras motivacionais, ele faz mil esportes, ele é um cara, assim, muito, né, ativo. E aí, passado um tempo e tal, ele me chamou pra um café, ele falou, cara, eu queria escrever uma biografia minha, história da minha vida, ele me chamou pra escrever a biografia dele, que veio desse encontro, né, tipo assim, ele é um cara,de novo, né, ah, eu quero escrever um livro da minha vida, tá, mas ele não faz a menor ideia de como isso funciona, aí, sei lá, ele ouviu falar que você chama alguém que escreve, você conversa, a pessoa escreve. Eu sou o único cara que escreve o que ele conhece, entendeu? Nem, nem é uma, tipo, eu nem escrevo esse tipo de coisa, eu falei, cara, não escrevo isso, escrevo ficção, mas de novo, quer dizer, esse ambiente que você não sabe quem são as pessoas, né? Então, teve esse, e aí, recentemente, eu fui convidado pra uma, pra uma antologia de contos, que é pra São Paulo Companhia de Dança, que é o aniversário deles, e eles fizeram, eles chamaram 15 pessoas diferentes, e cada pessoa escreve um conto baseado num tipo de profissional, artista, envolvido com a Companhia de Dança. Legal, né? E aí, eles designaram pra mim o compositor, porque eles sabem que eu sou músico, né, que eu escrevi um livro sobre um músico,então, assim, ah, tem lá o bailarino,o iluminador, não sei o que lá,quem a gente vai dar pro Rafael? Ah, o músico, né? Então, tem um pouco dessas interações, assim, também, porque as pessoas vão pensando em você, né? Eu acho que é muito mais isso, sabe? Tipo, assim, quando é que elas lembram de você? Sabe? Quando é que param e pensam assim, tá, quem eu preciso pra fazer isso? E elas pensam, talvez o Rafael.

A: Engraçado, porque o primeiro pensou,preciso de um escritor. Lembrou de você. E os outros pensaram que precisava de alguém de música, talvez. Também foi você.

R: Exato. Lembram de você. Quem eu conheço, o Rafael. Legal, são duas faces, né? Duas faces, é. Então, por isso que tem um pouco essas interações, assim,um pouco pessoal, um pouco de como te enxergam,e que, claro, amanhã ou depois pode ser uma outra coisa, alguém pode olhar e falar assim, pô, você, sei lá, você escreveu *Rebentar* sobre uma mãe e a gente quer fazer um livro sobre, né, pra distribuir coisas de mães de desaparecido,você topa escrever uma outra coisa e tal,pode ser, pode vir alguma coisa desse tipo.

Em que momento você se percebeu como um escritor consolidado?

R: Consolidado? Cara, eu não sei se eu sou um escritor consolidado, na verdade, assim, eu não me sinto consolidado, assim, mas, sei lá, quando me perguntam quando eu me senti um escritor, assim, que é uma resposta estranha, também eu falo quando eu peguei meu livro na mão, assim, supostamente, se o livro já tá na sua mão, você escreveu antes. Mas foi porque, como eu não tinha o projeto, não foi uma coisa assim, ah, eu quero escrever, eu vou direcionar a minha vida pra isso, assim, eu escrevi e aí eu tinha aquele livro e eu saí mandando pra concursos, e de repente eu ganhei o prêmio Sesc, né, que foi muito importante, e...e aí foi aquilo, né, foi aquele processo que é que fica meio, ah, legal, ganhei, como é que isso vai ser? E aquilo vai sendo feito, mas assim vai sendo meio feito entre você e a editora, assim, não entrou no universo, assim, você não conhece as pessoas, não conhece ninguém, né? Então, assim, acho que quando eu peguei o meu livro na mão, assim, foi o primeiro momento e foi no lançamento, foi lá na Academia Brasileira de Letras e tal. Então, assim, foi aquele momento que eu falei assim, meu, agora esse negócio tá acontecendo mesmo, sabe assim? Agora caiu o ficha, é, agora aparentemente eu sou um escritor, sabe assim, agora eu tenho que escrever, né? Então, acho que foi mais pra esse lado, assim, sabe?

Teve algum momento no processo criativo mesmo, que algum coletivo poético, algum grupo, alguma oficina te impactou na hora de escrever?

R: Não, não exatamente, assim, porque eu nunca participei de um coletivo, né, nem de um grupo, assim, definido, estruturado, eu só...eu dou oficinas, né, assim, como professor, que é uma relação, assim, né, não dá pra dizer, quando você dá oficinas, você pensa muito sobre o seu próprio processo e eu me sinto aprendendo muito, assim. Então, indiretamente, sim. Hoje, por exemplo, tem muita coisa, até nessa versão nova do Rebentar, assim, que eu refiz, que eu tava corrigindo, assim, mexendo, eu falo assim, pô, isso aqui é o que eu falo pra eles não fazerem, eu fiz no meu livro, sabe. Eu também fui aprendendo, assim, também é uma coisa que, através de estudo, de pesquisa, de experiência, eu aprendi depois do livro, né, hoje eu olho e falo assim, pô, olha isso aqui, eu podia resolver melhor e tal. Então, acho que mais nesse sentido, assim, né, de um aprendizado dessas experiências, mas de um grupo, assim, de um coletivo, eu nunca fiz parte.

A: Tem alguma coisa que eu não perguntei, que você gostaria de falar sobre?

R: Tem alguma coisa que sobrou, né, cara, eu sou péssimo em bolar perguntas pra mim, pra essa figura de escritor Rafael, assim, é... A pergunta, quando será que eu vou me sentir um escritor consolidado? Será que um dia eu vou me sentir um escritor consolidado? Cara, não sei, isso. É, mas eu acho que tem um pouco isso, assim, né, de... Pelo menos pra mim, assim, como foi a minha relação, assim, né, com a literatura, de onde ela vem, como é que tudo aconteceu. Tem um pouco esse lado, sabe, de querer, tipo, cara, eu quero manter também um pouco esse espírito, assim, de institucionalizar coisa comigo mesmo, sabe, assim, de ser, eu sempre, assim, sei lá, pra mim, sempre que eu escrevo um livro, assim, ou eu penso num livro, pra mim ainda é, e eu quero continuar que seja, tipo, assim, cara, sabe aquela coisa, tipo, pô meu sonho é escrever um livro? Tem que ser isso. Sabe, assim, tipo, assim, cara, qual que é meu sonho agora? Pôr meu sonho é escrever um livro. É o próximo. E aí eu tenho que entrar nele, assim. Claro, tem uma experiência, tem um aprendizado,

mas, assim, tipo, não tem uma coisa assim, ah, eu vou escrever, ah, tá, assim, assim, assado, eu vou ter um prazo, aquela coisa aí. É o George Martin que fala que ele tem uma galera, assim, né, que escreve pra ele, assim. Uma coisa assim, quase produção fordista, assim, né, e, tipo, não, cara, né, eu nem quero, assim, sabe, assim, eu tenho horror à ideia de um dia escrever algo que eu escrevi, assim, tipo, eu sabia totalmente o que fazer, eu fui lá, eu fiz, tá aqui. Cara, espero que pra mim isso nunca aconteça, assim, né, que seja sempre essa adrenalina, assim, de falar, eu não vou conseguir, cara, eu não sei fazer esse negócio, puta merda, maior crise. É ruim a crise, mas, é, mas eu acho que o lado de, tipo, de nunca ser normal aquilo, sabe, assim, nunca ser um procedimento. Um processo estável, né? Um processo estável, que você sabe fazer. Sabe aquela coisa, tipo, assim, ah, tá, isso aqui eu já sei fazer no meu trabalho. Não, é sempre uma coisa que fala assim, cara, como é que eu vou resolver isso? E pá, e sofre, e salva 15 arquivos diferentes, e pá, não sei o quê, fica com a impressão que você nunca vai acabar. Acho que tem que ser um pouco isso, assim.