



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

DEYSE GABRIELY MACHADO BRITO

**INCIDÊNCIAS DECOLONIAS EM ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ: Da autoria ao
romance**

BACABAL -MA
2023

DEYSE GABRIELY MACHADO BRITO

INCIDÊNCIAS DECOLONIAS EM ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ: Da autoria ao romance

Dissertação submetida à banca como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Gabriely Machado Brito, Deyse.
INCIDÊNCIAS DECOLONIAIS EM ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ: Da
autpria ao romance/ DeyseGabriely Machado Brito. - 2023.
220 f.

Orientador(a): Cristiane Navarrete Tolomei.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão,
Bacabal, 2023.

1. Arlete Nogueira da Cruz. 2. Cãnone. 3. Compasso
Binário. 4. Decolonialidade. 5. Historiografia Literária
Brasileira. I. Navarrete Tolomei, Cristiane. II. Título.

DEYSE GABRIELY MACHADO BRITO

INCIDÊNCIAS DECOLONIAS EM ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ: Da autoria ao romance

Dissertação submetida à banca como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Aprovada em _____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei
Universidade Federal do Maranhão
Orientadora

Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Maranhão
Membro Interno

Profa. Dra. Flávia Andrea Rodrigues Benffati
Universidade Federal de Uberlândia
Membro Externo

BACABAL -MA
2023

AGRADECIMENTOS

A Deus, por toda ventura (nos amplos sentidos da palavra, seja no risco, na sorte, e/ou na fortuna) que a mim foi confiada para a concretização desta empreitada, que, há pouco tempo atrás, eu nem ousaria sonhar.

Aos meus familiares, em especial, Antônia Nascimento da Cruz e Luís da Silva Machado, meus avós maternos, pelo incondicional amor e apoio, por serem meu alicerce e meus principais incentivadores. Na mesma intensidade, externo minha gratidão a Carleanne da Cruz Machado, minha mãe, por acreditar no meu potencial mesmo quando eu não acredito e por ser defensora de todas as minhas decisões.

Ao meu companheiro, Ênio Cordeiro, sobretudo pelo amor e cuidado, por ser um impulsionador desde o processo seletivo (e prosseguir como incentivador nos momentos de insegurança), mas também pelos ensinamentos no âmbito jurídico, que foram essenciais para fomentar minhas leituras.

Às minhas amigas da graduação Adrielle Ferreira, Eline Barros, Jadna Moura e Janaína Lima, totalmente responsáveis pelo ousado ato de inscrição no seletivo: foram elas que acabaram por me convencer a “tentar”. Minha gratidão por acreditarem em mim e por cada uma ser sempre um porto onde eu posso atracar.

À Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Navarrete Tolomei pela exímia orientadora, não só desta pesquisa, mas de toda minha trajetória acadêmica. Conhecê-la, sem dúvidas, foi um divisor de águas na minha vida como universitária, sendo em primeiro momento incumbida por ela de ser pesquisadora de IC, e agora tendo à grata reincidência de ser sua orientanda novamente em uma etapa mais complexa. Cristiane tem toda minha veneração, sendo para mim uma inspiração de professora, pesquisadora e de mulher.

A todo corpo docente do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Maranhão, *Campus Bacabal*, por todos os ensinamentos e cativações. Em especial, ao Prof. Dr. Rubenil Oliveira, por quem tenho um grande apreço, o qual foi meu orientador de monografia, além de professor sempre presente e disposto a ajudar.

Aos professores externos a instituição que também colaboraram para o expandir de horizontes e olhares. Mormente, à Prof^ª. Dr^ª. Flávia Andrea Benffati, pela espontaneidade que fascina, e por todas as leituras e desleitura realizadas no grupo de pesquisa *Marginalia*, as quais foram essenciais para a construção deste trabalho.

À CAPES pelo financiamento durante a pesquisa, o que permitiu uma dedicação integral ao trabalho e incentivou a busca da construção de conhecimento sobre Arlete Nogueira da Cruz e sua obra.

*E, do segredo que o século me revestiu,
quero ser berro cada vez mais forte,
mais audaz,
e sair rasgando todas as bocas
amordaçadas
pelo silêncio do bem-comportado.
E não me degenerarei: serei pura.*

*Não quero ser só bandeira:
antes, serei atos na práxis de um vir-a-ser
parido em convulsões de uma nova era.
E ressurgirei inteiramente mulher!*

Rita de Cássia Oliveira

RESUMO

Ao problematizar os paradigmas hegemônicos de poder que imperam na sociedade brasileira, faz-se notar como existem mecanismos de colonialidade na historiografia literária nacional, consequentemente, no cânone. Dessa forma, este estudo visa discutir em que medida a escritora maranhense Arlete Nogueira da Cruz, assim como o seu romance *Compasso Binário* (1971), o qual realiza denúncias de crimes vivenciados por mulheres de cor, fraturam a ordem colonial, instaurando uma nova tradição na literatura brasileira. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de cunho quantitativo, ao se investigar o registro nas principais historiografias literárias brasileiras e maranhenses, à medida que pelo viés qualitativo buscam-se respostas para as incidências irrisórias de atuação feminina, além de problematizar as recorrências colonizadoras que incidem em diversas formas de violência às quais atravessam os corpos femininos na trama literária arletiana. Assim, o arcabouço teórico baseia-se em estudiosos como Quijano (2005), Lugones (2020) e Segato (2020), para tratar das colonialidades e do feminismo decolonial; e, Coelho (1991), Schmidh (2006), Dalcastagné (2015) para abordar a escrita e a representação feminina. Além disso, recorreu-se a periódicos da imprensa nacional e maranhense como *Tribuna da imprensa*, *O combate*, *O Fluminense* etc. Foi possível concluir que apesar dos avanços que concedem que exista a escrita realizada por mulheres, infelizmente, o sistema de colonialidade acaba por dificultar a visibilidade dessa. Assim, abordou-se em Arlete Nogueira da Cruz e no romance *Compasso Binário*, que faz parte de um projeto literário que é decolonial, os entraves que o mundo moderno misógino destina às mulheres, assim como as formas que essas utilizam para r-existir.

Palavras-chave: Colonialidade/Decolonialidade. Historiografia Literária Brasileira. Cânone. Arlete Nogueira da Cruz. *Compasso Binário*.

ABSTRACT

When questioning the hegemonic paradigms of power that prevail in Brazilian society, it is noted how there are mechanisms of coloniality in national literary historiography, consequently, in the canon. Thus, this study aims to reflect to what extent the Maranhão writer Arlete Nogueira da Cruz (1936), as well as her novel *Compasso Binário* (1971), which denounces crimes experienced by women of color, fracture the colonial order, establishing a new tradition in Brazilian literature. In this way, under the social-anthropological sieve of the decolonial theory in confluence with literary studies, the general objective was established to carry out a study of the canonical structures that end up leaving the voices of female writers veiled, by highlighting the literate Arlete Nogueira, as well as the novel *Compasso Binário*, which denounces crimes experienced by women of color. In order to do so, quantitative research was carried out, by investigating the record in the main Brazilian and Maranhão literary historiographies, as the qualitative bias seeks answers to the derisory incidences of female performance, in addition to problematizing the recurrent colonizing that affect violence forms that cross the female bodies in Arlet's literary plot. Thus, the theoretical framework is based on scholars such as Quijano (2005), Lugones (2020) and Segato (2020), to address colonialities and decolonial feminism; and, Coelho (1991), Schmidh (2006), Dalcastagné (2015) to address female writing and representation, among other diverse researchers. In addition, newspapers from the national and Maranhão press were used, such as *Tribuna da Imprensa*, *O Combate*, *O Fluminense* etc. It was possible to conclude that despite the advances that grant that there is the writing performed by women, unfortunately, the system of coloniality ends up hindering the visibility of this. Thus, it was addressed in Arlete Nogueira da Cruz and in the novel *Compasso Binário*, which is part of a literary project that is decolonial, the obstacles that the modern misogynist world is destined to women, as well as the forms that they use to r-exist.

Keywords: Decoloniality. Brazilian Literary Historiography. Canon. Arlete Nogueira da Cruz. *Compasso Binário*.

RESÚMEN

Al problematizar los paradigmas hegemónicos de poder que prevalecen en la sociedad brasileña, se observa cómo existen mecanismos de colonialidad en la historiografía literaria nacional, en consecuencia, en el canon. Por lo tanto, este estudio tiene como objetivo discutir en qué medida la escritora de Maranhão Arlete Nogueira da Cruz, así como su novela *Compasso Binário* (1971), que denuncia los crímenes experimentados por mujeres de color fracturan el orden colonial, estableciendo una nueva tradición en la literatura brasileña. Para ello, se realizó una investigación cuantitativa, investigando el registro en la principal historiografía literaria brasileña y maranhão, ya que el sesgo cualitativo busca respuestas a las irrisorias incidencias de la acción femenina, además de problematizar las recurrencias colonizadoras que afectan diversas formas de violencia a las que los cuerpos femeninos atraviesan la trama literaria arletiana. Así, el marco teórico se basa en estudiosos como Quijano (2005), Lugones (2020) y Segato (2020), para tratar las colonialidades y el feminismo decolonial; y Coelho (1991), Schmidh (2006), Dalcastagné (2015) para abordar la escritura y la representación femenina. Además, fue utilizado para periódicos de la prensa nacional y Maranhão como *Tribuna da Imprensa*, *O Combate*, *O Fluminense* etc. Se pudo concluir que a pesar de los avances que otorga que existe la escritura realizada por mujeres, lamentablemente, el sistema de colonialidad termina obstaculizando la visibilidad de esta. Así, se abordó en Arlete Nogueira da Cruz y en la novela *Compasso Binário*, que forma parte de un proyecto literario que es decolonial, los obstáculos que el mundo misógino moderno está destinado a las mujeres, así como las formas que utilizan para r-existir.

Palabras clave: Colonialidad/Decolonialidad. Historiografía literaria brasileña. Canónico. Arlete Nogueira da Cruz. *Compasso Binário*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

- Figura 1** Literatura e relações de poder..... 26
- Figura 2** A foto literária: Arlete Nogueira da Cruz..... 64
- Figura 3** Arlete Nogueira da Cruz figura a imprensa maranhense como Arlete Machado .. 66
- Figura 4** Arlete acompanhada de escritores da terra Benedito Buzar, Enói Nogueira da Cruz (mãe de Arlete), Marly Sarney, Arlete, José Sarney e Marieta Burnnet, mão de Lago Burnett. 76
- Figura 5** Nelly Novaes Coelho, Naídes Lago, Arlete e Lucy Teixeira 76

GRÁFICOS

- Gráfico 1** Percentual de escritoras femininas: séculos XVIII/XIX e séculos XX/XXI 47

TABELAS

- Tabela 1** Historiografias literárias e análise quantitativa pelo gênero de autoria 45
- Tabela 2** Historiografias literárias maranhenses e análise quantitativa pelo gênero de autoria 53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 A LITERATURA É COLONIZADA? RELAÇÕES DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA CANONICIDADE DA LITERATURA BRASILEIRA	22
2.1 Da realidade a representação ficcional: o dispersar da colonialidade de gênero	33
2.2 Estudos literários e protagonismo mulheril: reflexões sobre a autoria feminina.....	40
3 DESVELANDO E DESLUMBRANDO A PERSONALIDADE E A ESCRITA DE ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ.....	58
3.1 “A visualização de um tempo que foi meu”: contribuição crítica e cultural de Arlete Nogueira da Cruz para o Maranhão	69
3.2 “Carregando brio e saudade”: a poesia arletiana	80
3.3 “Sem se cansar de ver o luar nos azulejos”: a prosa arletiana	88
4 COLONIALIDADES/DECOLONIALIDADES EM COMPASSO BINÁRIO, DE ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ: trajetórias díspares, destinos femininos afins.....	101
4.1 “Toda voltada aos afazeres domésticos e as práticas da vida”: Raquel	109
4.2 “Considerava aquela violência e lamentava”: Natália	119
4.3 “Entre aquelas avulsas mulheres”: Baianinha	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
REFERÊNCIAS.....	159
APÊNDICES	168
ANEXOS	218

1 INTRODUÇÃO

Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que os seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós (...) e o pitoresco é que nós mesmos nos convencemos disto!

(Júlia Lopes de Almeida, *Ellos & Ellas*, 1910).

O trabalho em questão denominado “Incidências decoloniais em Arlete Nogueira da Cruz: da autoria ao romance”¹ compreende o estudo crítico/analítico do romance *Compasso Binário* (1971), da escritora maranhense Arlete Nogueira² (1936), verificando como a autora discute, por meio da sua escrita literária, as dicotomias estabelecidas pelo “sistema-mundo moderno/colonial, capitalista/patriarcal, cristão-cêntrico/moderno ocidental-cêntrico” europeu (GROSGOUEL, 2010). Em outras palavras, como Arlete revela a estrutura colonial na sociedade brasileira, sobretudo, a maranhense, elaborando um projeto literário antipatriarcal, anticapitalista, e, por consequência, decolonial.

Tendo como cenário a sociedade da cidade de São Luís, o romance *Compasso Binário* traz à tona diversas situações de opressão e de violência sustentadas pela Matriz Colonial de Poder (MCP)³, especialmente, sobre a mente e o corpo feminino. Assim, diante de uma prosa de centralidade feminina, nota-se como Arlete Nogueira, por intermédio das personagens Raquel, Natália e Baianinha – na qual a primeira é uma mulher casada que se limita aos afazeres domésticos; a segunda é uma estudante de medicina ainda virgem; e a última é uma prostituta da Zona do Baixo Meretrício –, revela as violações nos campos simbólico e físico, denunciando trabalhos semiescravos de mulheres, estupros e feminicídios.

Em vista disso, interessa-se, neste estudo, refletir acerca da MCP apontada no romance e, a partir dele, analisar como a autora trabalha possíveis práticas e epistemes contrárias à colonialidade da modernidade que, segundo Walter Mignolo (2017), representa “o lado mais obscuro da modernidade”. De acordo com o semiólogo argentino, a modernidade não pode existir sem a colonialidade:

¹ O presente trabalho está sendo realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Ao longo do trabalho a escritora é mencionada como Arlete Nogueira da Cruz, Arlete Nogueira, ou somente Arlete.

³ Conforme Walter Mignolo (2017), a Matriz Colonial de Poder faz referência ao padrão de poder criado pelos europeus para controlar os modos de ser, viver, saber dos povos globais considerados subalternos.

[...] a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. Por isso, a expressão comum e contemporânea de “modernidades globais” implica “colonialidades globais” no sentido exato de que a MCP é compartilhada e disputada por muitos contendores: se não pode haver modernidade sem colonialidade, não pode também haver modernidades globais sem colonialidades globais. Consequentemente, o pensamento e a ação descoloniais surgiram e se desdobraram, do século XVI em diante, como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados. (MIGNOLO, 2017, p. 2).

A modernidade inaugura o predomínio europeu para além-mar, o qual não se restringe à “conquista” territorial, mas, sobretudo, à exploração e tomada de consciência, cultura, subjetividade, intersubjetividade, economia, autoridade, gênero e sexualidade (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2005; MALDONADO-TORRES, 2018; LUGONES, 2020; CASTRO, 2020; SEGATO, 2020) dos povos subjugados. Para isso, dois princípios constitutivos organizaram internamente as relações de dominação da modernidade e foram fundamentais para o funcionamento do sistema-mundo colonial/capitalista/patriarcal: o sexismo e o racismo.

Destaca-se o funcionamento da colonialidade de poder, em especial, o patriarcado, questionado por Arlete Nogueira, já que o conceito de patriarcado envolve categorias que partem da universalização e subordinação das mulheres desde uma perspectiva única de gênero, em uma visão binária, branco-burguesa e cisheteronormativa, evidentes nas relações sociais contemporâneas, tanto na esfera pública, que envolve o Estado, a política, o direito, o trabalho etc.; quanto na esfera privada, caracterizada, na sociedade brasileira, pela família nuclear.

É nesse contexto que introduzimos “gênero”, enquanto um sistema que vai além das binárias generificações acerca do sexo, de modo que a categoria incide como constituinte agravante do esquema colonial/moderno. Uma vez que as mudanças permeadas pelo fator colonial desintegra o eixo rotacional de autoridade das sociedades modernas, nota-se como “gênero” é introduzido por processos descontínuos, lentos e permeados pela inferiorização de mulheres — principalmente àquelas que fogem do padrão eurocêntrico, — (LUGONES, 2020). Logo, a concepção de gênero atrelada ao patriarcado “afeta as interpretações, teorizações, investigações, metodologias e muitas das práticas políticas do feminismo, reproduzindo assim o racismo e a colonização” (CURIEL, 2020, p. 151). Conceitos como “patriarcado”, “mulheres” e “divisão sexual do trabalho” são problematizados, haja vista que tendem a apagar as vivências de mulheres que experimentam o sofrimento provocado pelo

racismo, o classismo, a heteronormatividade e pelo contexto geopolítico colonial latino-americano.

A filósofa brasileira Susana de Castro (2020) aborda que a partir da perspectiva decolonial, as discriminações do mundo moderno não possuem raiz biológica, mas sim epistêmica: a problemática só é tangível devido à noção de sujeito, a qual atribui um ideal que seria de neutralidade, mas que, na verdade, incide no eurocentrismo. A autora salienta que a busca de um ideal contundente, a qual, na prática, recai em sistemas hierárquicos, impediu, inclusive, a troca de conhecimento entre europeus e não-europeus, o que resultou em tentativas de invisibilidade, assimilação, aculturação e até mesmo no epistemicídio daqueles que estão sob o prisma de outro perfil que não é eurocentrado.

É sob o discurso de progresso e civilização que o mundo moderno estabelece a relação entre colonizador x colonizado, que se efetua em dominador x dominado, racional x primitivo, opressor x oprimido. Embora na atualidade haja a informação, contextualização e conceitualização das transgressões históricas, de modo a conscientizar sobre as barbáries do período colonial, muitos crimes que são ocasionados pela matriz eurocêntrica de poder (racismo, sexismo, xenofobia etc.) são naturalizados por seguirem a lógica do sujeito “desenvolvido” que pode — e deve — governar o todo e suas partes, a instituir a colonialidade nas esferas do saber, do poder e do ser, como três componentes basilares da modernidade/colonialidade. Desse modo, a América Latina acaba extraindo legitimações de relações históricas, estendendo-as a todas as áreas da vida humana.

A escorrer sobre tempo e espaço, é perpetuada antigas relações eurocentradas sob novos delineamentos que, de forma sucinta, correspondem à problematização realizada pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2020, p. 130): “[...] em face da resistência dos colonizados, a violência assume novos contornos, mais sofisticados; chegando, às vezes, a não parecer violência, mas ‘verdadeira superioridade’”. Isso ocorre, pois a brutalidade que emerge desse sistema acaba por ir além da própria percepção de dominação executada pelos europeus e ganha proporções no imaginário universal, estabelecendo uma ordenação hegemônica como padrão mundial do poder:

O notável disso não é que os europeus se imaginaram e pensaram a si mesmos e ao restante da espécie desse modo – isso não é um privilégio dos europeus – mas o fato de que foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo. (QUIJANO, 2005, p. 122).

O contraste dramático que exacerba as hierarquias do mundo moderno diz respeito ao fato de a colonialidade extrapolar a ordem europeu x primitivo, de modo a recair em relações modelares internas das sociedades nas quais foram vivenciadas violências materiais e simbólicas ocasionadas pelo período colonial. Isto é, não é somente o sujeito europeu que se julga superior: toda a colonização é entranhada no âmago estrutural a fomentar que o próprio colonizado se considere inferior, em favor das sentenças de progresso e hegemonia que a modernidade almeja. Essa relação é transmitida em todas as áreas da vida social, inclusive no âmbito literário, de modo que na epígrafe deste capítulo é trazido, sob a escritura de Júlia Lopes de Almeida, o efeito sintomático que é destinado aos colonizados: as “malhas miudinhas” que são traçadas aos indivíduos subalternos são aceitas, pois já foram convencidos das condições de limitação de sua “inferioridade”.

Devido a esse imaginário que considera o sujeito europeu como o ser central, existe o que Castro-Gómez (2005) chama de *a invenção do outro*, para designar a existência do indivíduo que está na contrapartida do sujeito legitimado humano. A noção do “outro” implica a subumanidade daqueles que estão fora do padrão hegemônico e compreendem vivências materiais e simbólicas que fogem dos ideais cívico-progressistas. Em vista disso, nota-se que a homogeneidade não pode ser sinônimo de neutralidade, tendo em vista que se tem a divisão entre o que é periférico e o que é centralizado; entre o inferior e o superior. Essa implicação aponta que há um requerimento que predispõe um *locus* como ponto de partida, que há um conhecimento a ser autenticado, o qual parte de uma localidade específica e de um sujeito validado, ou seja, existe um parâmetro irrisório para o caráter epistêmico. A esse paradigma, Castro-Gómez chama de *hybris do ponto zero*:

Nós poderíamos caracterizar este modelo, usando a metáfora teológica de Deus Absconditus. Como Deus, o observador observa o mundo a partir de uma plataforma de observação oculta, com o objetivo de gerar uma observação apurada e fora de toda dúvida. Como o Deus da metáfora, a ciência ocidental moderna está localizada fora do mundo (o ponto zero) para observar o mundo, mas ao contrário de Deus, é incapaz de obter um olhar orgânico sobre o mundo, mas só um olhar analítico. A Ciência moderna pretende localizar-se no ponto zero de observação para ser como Deus, mas não logra observar como Deus. Por isso falamos sobre a *hybris*, o pecado da arrogância. Quando os mortais querem ser como os deuses, mas sem ter a capacidade de sê-lo, incorrem no pecado da *Hybris*, e isto é, mais ou menos, o que acontece com a ciência ocidental da modernidade. Na verdade, a *hybris* é o grande pecado do ocidente: tentar fazer um ponto de vista sobre todos os outros pontos de vista, mas sem que desse ponto de vista possa sair um outro ponto de vista. (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 82).

O antropocentrismo europeu elabora a episteme do conhecimento, em que por meio do *ego cogito*, principiado por Descartes, existe a certeza da elaboração do pensamento válido, em que as atividades corporais prejudicariam qualquer experiência exata. Assim, por intermédio do monólogo interno do “penso, logo existo” pressupõe-se um “eu (penso)” que atribui o juízo de valor que os “outros” não têm a mesma capacidade de raciocínio. São esses termos que permitem a noção de sujeito, o “eu” eurocentrado para o Ocidente, de onde viria o verdadeiro conhecimento. A sede de certeza seria o ponto zero. A prepotência da certeza, a *hybris*.

O ocidente propaga o mito de neutralidade, imparcialidade e racionalidade, no entanto, nesse liame, o Norte-Global vem a ser atestado como o padronizador da identidade ocidental, enquanto os demais povos acabam por cair em condição de inferioridade tanto em relação a seus traços fenotípicos, quanto aos seus saberes, histórias e conhecimentos.

Dadas essas circunstâncias, nota-se que existe uma distância colossal que separa em linhas visíveis e invisíveis a realidade social, a constituir o que Boaventura Santos (2007) chama de *pensamento abissal*. O filósofo pontua a atribuição de “este lado da linha” e do “outro lado da linha”, a separar o “este” como *lócus* profícuo, enquanto ao “outro” é atribuída à característica de inexistência no sentido de não conter relevância. Por esse itinerário que se pontua como as formas de vida e de pensamento, que estão do “outro lado”, são postas sob a zona de rebaixamento, uma vez que são consideradas abstratas, folclóricas e primitivas, e, portanto, encontram-se numa posição não-dialética dentro do mundo moderno.

O sujeito padrão “capacitado” que está “do lado certo” para alcançar a consciência universal moderna, mesmo, e, principalmente, a partir do Sul-Global, na sua busca por civilidade, acaba por extrair as condições ideais do estereótipo do homem europeu (a alusão ao sexo masculino não é feita de maneira desintencional), o que promove a “colonização” e ainda o que Maldonado-Torres (2018) chama de “autocolonização”, isto é, a colonialidade imbuída nas relações internas a partir de seu próprio eixo.

A antropóloga Rita Segato aponta caracterizações precisas do “ditador de civilidade” do mundo Ocidental, o sujeito desinibido a transitar na esfera da colonização e a perpetuar parâmetros de colonialidade:

Essa ágora moderna tem um sujeito ativo que pode mover-se pelo ambiente à vontade, porque é seu habitante natural. Esse sujeito criou as regras de cidadania à sua imagem e semelhança ao longo da história colonial-moderna. Ele é homem, branco, alfabetizado, proprietário e *pater familias* (uso este termo em vez de heterossexual, porque sua vida sexual é desconhecida, mas sua “respeitabilidade” como chefe de família pode ser comprovada).

Qualquer pessoa que aspire a adquirir sua capacidade cívica – a capacidade de incorporar uma identidade política pública – deve converter-se a esse perfil. (SEGATO, 2020, p. 109).

O perfil explicita a quebra do *lócus* imparcial ao traçar a posição étnica-racial/sexual/genérica/social a qual produz violências em diversas frentes, inclusive na epistêmica. É por essa ótica que incidirá o desdobramento decolonial de evidenciar como o sujeito/branco/classe média-alta acaba por ter uma posição privilegiada nas diversas esferas de pensamento, o que acaba por inibir distintos grupos (mulheres, negros, aborígenes, LGBTQIAPN+, etc.) de sua atuação. Por meio dessa legitimação que o conhecimento vem a estabelecer hierarquias, de modo a consolidar fronteiras consagradas que não podem ser transgredidas, assim como potenciais que são questionados por não corresponderem o limiar idealizado.

Em vista disso, a relevância deste estudo está na análise das situações que implicam a relação da ferida colonial que não é estanque, mas que se alastra ao longo do tempo nas diversas estruturas sociais a partir de conjecturas que demonstram dominação, principalmente quanto às condições de gênero, incluindo o meio literário. Sobretudo a análise se concentra no resgate do romance maranhense pouco difundido até mesmo no quadro local, no qual a escritora Arlete Nogueira da Cruz, sob uma perspectiva de centralidade feminina, realiza denúncias de violências contra o corpo feminino em seus diversos aspectos e constrói uma narrativa que reflete a realidade da situação de colonialidade a qual as mulheres são submetidas.

Importante destacar a relevância acadêmica que circunda o trabalho, devido à análise da obra receber pouquíssima atenção de estudiosos, de forma que não foram encontrados artigos, dissertações de mestrado ou teses de doutorado que tratam da obra ligada à abordagem decolonial.

Mediante o exposto até aqui, este trabalho tem duas tarefas: a primeira, questionar a concepção de autoridades do saber, mais especificamente de cânone na esfera literária, verificando como ele é construído mediante padrões de poder epistêmicos pelas instituições vinculadas à proclamação de escritores reconhecidos/representativos, assim como os enredos apresentam a visualização de um sujeito central. Em outras palavras, verificar como o padrão canônico e suas listas acabam por funcionar sob uma designação hegemônica em que se têm os escritos legitimados, os quais são autorizados e têm garantia no quadro nacional, deparando-se com autores (a flexão do sujeito não é despretensiosa) brancos, aristocratas, que circundam o eixo prestigiado do círculo brasileiro (sul/sudeste), a constituir uma narrativa

linear que igualmente trabalha o sujeito *pater familias*. Ademais, salienta-se, por outro lado, a tessitura dos fraturados, os quais são frequentemente postos sob a condição de marginalização, que fazem com que sequer sejam registrados nas listas emblemáticas para os estudos de literatura nacional e, conseqüentemente, são esquecidos, como é o caso de Arlete Nogueira da Cruz, a qual é minimamente reconhecida na esfera nacional e ainda pouco conhecida até mesmo entre os maranhenses, por razões menos estéticas e mais convencionalistas (ou colonialistas).

A segunda tarefa, uma vez entendido que o cânone literário, projetado a partir da reivindicação da burguesia por autonomia histórica e literária, é um instrumento de poder para a criação de modelos sociais e políticos, postos em circulação pela literatura, recorre-se aos estudos decoloniais, como campo abrangente de reflexão, para romper com a política de silenciamento proposta pelo cânone literário, colocando em tela a atuação da autoria feminina na historiografia literária brasileira, especificamente, maranhense, na trajetória e na escrita de Arlete Nogueira da Cruz.

Para tanto, o enfoque metodológico concentrou-se em uma pesquisa de cunho quantitativo ao se investigar o registro nas principais historiografias literárias brasileiras e maranhenses, à medida que pelo viés qualitativo buscam-se respostas para as incidências irrisórias de atuação feminina, além de problematizar as incidências colonizadoras que recaem sobre os corpos femininos na trama literária arletiana pelo viés da teoria decolonial. Ademais, fora executada uma pesquisa documental realizada a partir da plataforma digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro, apoiada em periódicos que circundaram a imprensa nacional e maranhense; e, também, no acervo digital da Biblioteca Pública Benedito Leite, de São Luís, para consultar jornais que circularam no prelo ludovicense.

Dessa forma, no que diz respeito à estruturação do trabalho, a dissertação é composta por quatro capítulos – conforme consta no sumário – e dois deles são apresentados neste momento de qualificação. Logo, após a “Introdução” (topicalizada como capítulo primeiro), o Capítulo 2, intitulado “Decolonialidade e historiografia literária: questionando o cânone” apresenta o intuito de propor a decolonialidade dentro do quadro da historiografia literária, principalmente a partir do questionamento à estrutura canônica, tendo em vista que o conceito traz diversas exclusões para o panorama das letras nacionais. À vista disso, percorre-se o itinerário que designa as colonialidades as quais estabelecem o sujeito que pode construir as epistemes da vida social, a emergir também no campo cultural, adentrando a esfera literária. Assim, são postos os conceitos da teoria decolonial a agregar sobre a perspectiva do sistema

cultura/literatura/canonicidade, a corroborar a reflexão de que os apagamentos das historiografias e das narrativas são sintomas das exclusões que se vivenciam na realidade autocolonizadora social; por fim, são trazidas considerações acerca da literatura de autoria feminina e os percalços de preconceito e velamento que se vivenciam ao longo dos séculos, o que leva à conclusão de como a literatura escrita por mulheres é colonizada por sofrer embates no cenário social e literato.

A partir da discussão realizada na segunda seção sobre a autoria feminina e a invisibilidade de nomes e escritos de mulheres na historiografia literária brasileira e maranhense, o que evidencia a colonialidade, o terceiro capítulo denominado “Desvelando e deslumbrando a personalidade e a escrita de Arlete Nogueira da Cruz” de modo que se propõe o desvelamento e, conseqüentemente, o deslumbramento da escritora maranhense Arlete Nogueira da Cruz, autora do romance *Compasso Binário* a ser analisado. Neste capítulo, percorre-se a vida e a obra da escritora, que infelizmente, é lembrada de forma recorrente por ser esposa do também literato Nauro Machado, e não por sua obra. Assim, percorrem-se os campos em que Cruz situa-se como crítica literária, prosadora e poetisa. No âmbito da crítica, a autora, de forma audaciosa, aponta como a literatura prestigiada (canônica) no estado não tem relação com a história e as raízes de seu povo, por outro lado a criticidade arletiana traz à evidência de jovens literatos, que surgem na terra (e, portanto, são seus contemporâneos) os quais têm uma preocupação mais relacionada à cultura local; apresenta-se também a tessitura poética arletiana, que sob uma estética original desdobra-se na forma de prosipoema, para modelar os versos livres que possuem um quadro de narração quase a compor um tom prosaico, que sem perder a beleza poética, desnuda problemas de sua terra e de seu tempo; além disso, percorre-se o campo da prosa, o qual se fundamenta em romances com a característica intrínseca de potencializar o protagonismo mulhêr, em conjunção com o forte teor de denúncia de desigualdades sociais de ordem simbólica e física, as quais ocorrem no âmbito coletivo e penetram no quadro interpessoal das personagens.

No quarto capítulo é analisado o romance *Compasso Binário* (1971) à luz da teoria decolonial, ao considerar as personagens e os espaços como aspectos cruciais para a perscrutação da narrativa. Desse modo, destacam-se, especificamente, as personagens femininas Raquel, Natália e Baianinha, as quais apresentam trajetórias, que embora díspares, têm a vivência tangenciada pelas violências e violações que resultam da colonialidade de gênero. Salientam-se ainda como os espaços da narrativa apresentam diferentes configurações, indo do circunscrito privilegiado, ao interdito colonizado, a demarcar as linhas

abissais dos entornos espaciais da cidade ludovicense, de modo que é traçada a fundição entre personagem e o espaço o qual ocupa, culminando em um corpo-território.

Ademais, no fim do trabalho, o resultado da pesquisa qualitativa nas historiografias literárias brasileiras e maranhenses.

2 A LITERATURA É COLONIZADA? RELAÇÕES DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA CANONICIDADE DA LITERATURA BRASILEIRA

E quase não havia nada a acrescentar, porque nada acontecia entre eles, a não ser, utilizando certa nor-ma-ti-vi-da-de e não necessariamente nessa ordem: a) Climas indefiníveis; b) Sutilezas Indizíveis; c) Nobrezas horríveis. Nomeava assim. Horríveis com maiúscula, porque mesmo não tendo que justificar-se, enfim e ao cabo; nobreza em excesso roía por dentro.

(Caio Fernando Abreu, *Morangos Mofados*, 2019).

A narrativa “neutra”⁴ constitui um discurso ocidental a se expandir e se fixar por deveras nas Ciências Humanas e Sociais, de modo a legitimar o saber eurocêntrico. Contudo, para além das Teorias Filosóficas, Sociológicas e da História contadas apenas de um lado, a matriz de colonialidade encrava-se também nas molduras de como o indivíduo é demarcado pelo tempo e espaço, assim como pelas estruturas sociais, formas de viver e de se expressar.

O atravessamento de dogmas nas múltiplas maneiras de o indivíduo existir implica como a percepção ocidental aborda diferenças que se fundamentam em hierarquias. Nesse sentido, percorre-se um caminho categórico que vai além das teorias humanísticas e ancora-se nas próprias vivências, isto é, na intersubjetividade do indivíduo e na subjetividade de como o coletivo se reconhece.

Instituindo-se com a criação do conceito de “sujeito”, que está relacionado à racionalidade imbricada a *hybris do ponto zero* (o ponto de partida arrogante que se autoneia superior, por se entender como mais evoluído, cívico e representativo para as sociedades modernas), a colonialidade do saber elabora mecanismos a atingir também as colonialidades do ser e do poder. Essas diferentes diretrizes constituem a fragmentação imbuída na relação entre dominador x dominado, as quais Maldonado-Torres (2018, p. 49) resume sobre as seguintes dimensões:

Saber: sujeito, objeto, método. Ser: tempo, espaço, subjetividade. Poder: estrutura, cultura, sujeito. Comum às três dimensões é a subjetividade. O que quer que um sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e no espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber.

⁴ A neutralidade das metanarrativas é designada a partir do viés positivista, o qual tem por ideia basilar a uniformidade baseada no cientificismo. Dessa forma, a narrativa considerada neutra é aquela que atende aos parâmetros europeus, mas que se apresenta com condições ideologicamente fixas: branca, masculina, intelectual e aristocrata.

Os três pilares, nos quais as colonialidades se desenvolvem, denunciam como o modelo de sociedade é atravessado nos mais diversos sentidos por uma episteme centralizada. Tendo em vista que as articulações do mundo moderno/colonial, longe de serem naturais, partem da legitimação eurocêntrica propagada no Ocidente, o saber eurocentrado determina além do próprio conhecimento, as características biológicas e os produtos sociais “autorizados”.

É por meio dessa lógica que, no sistema de colonização, a dominação era a justificada de maneira *condescendente*, com o intuito de “salvar” os povos “selvagens” de sua ignorância (CASTRO, 2020), o que na verdade acabava por incidir na dominação do *outro*, inferiorizando-o e até mesmo aculturando-o, em virtude de não corresponder ao conjecturado sujeito cívico.

O modelo moderno/colonial, de forma semelhante, acaba por propagar sistemas de hierarquias raciais, sociais e culturais, a partir de práticas controladoras que reprimem o indivíduo que escapa do modelo hegemônico, o qual, conseqüentemente, apresenta características fenotípicas, representações culturais e força de trabalho tidas como inferiores. A essa estrutura, Quijano (2005) conceitua como *colonialidade de poder*.

Entre as diversas frentes que o autor desenvolve acerca das forças hierárquicas no domínio do sistema moderno/colonial, destaca-se como o plano cultural filia-se à colonialidade de poder, devido a esse conceito ser perpassado pelo crivo da soberania que é imperada entre manifestações de vida sobre outras como parte do padrão hegemônico. Essa relação é abordada no seguinte excerto:

Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 121).

Mediante o controle que se estabelece no âmbito cultural no período colonial é ditada uma cultura progressista e superior. A sociedade moderna, assim como os ideais de coletividade, intenciona viver esse progresso e essa superioridade. É dessa maneira que se finca na sociedade latino-americana, em uma espécie de autocolonização, a desvalorização das culturas “outras” tidas como pré-modernas/subdesenvolvidas em favor de se exprimir como vetor cultural aquilo que é inerente ao discurso ocidental.

O crítico Alfredo Bosi, embora não seja uma voz que integra o grupo modernidade/decolonialidade, contribui para essa discussão ao exprimir em sua obra *Dialética da Colonização* (1992) como o conceito de cultura, devido a atender um prisma unitário, pode ser problemático. Isso ocorre devido ao fato de o termo tomar o sentido de desenvolvimento grupal, o que também infere dominação e aculturação dos tidos como menos refinados:

Cultura foi tomando também o sentido de condição de vida mais humana, digna de almejar-se, termo final de um processo cujo valor é estimado, mais ou menos conscientemente, por todas as classes e grupos. [...] Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro [...] Acentua-se a função da produtividade que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens. Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior. (BOSI, 1992, p. 16-17).

Por essa ótica, entende-se que a concepção de cultura vai além das formas de bem viver, tendo como acréscimo, por meio da lógica colonial, as formas como um povo quer ser reconhecido. Dessa forma, dentro do discurso progressista do mundo ocidental, vem da Europa o modelo cultural universal, o que, conseqüentemente, faz com que os povos com outras raízes estejam em uma posição de inferioridade que abrange as formas de saber, os traços raciais, a organização de vida, assim como a esfera da subjetividade.

Bosi argumenta ainda que para se referir à cultura de um povo, geralmente usa-se o conceito de forma singular, como, por exemplo, “cultura brasileira” como se existisse uma aglutinação de todas as manifestações materiais e simbólicas em uma única essência. No entanto, o autor rebate essa percepção devido ao fato de a homogeneidade ser impossível nas sociedades modernas, principalmente por se tratarem de sociedades de classes, o que traz também a noção supracitada de que existem estruturas de poder a circundar a esfera cultural.

A discussão realizada pelo crítico de que existe um ideal unitário dialoga com a teoria decolonial ao abordar a indução das formas de como os povos fora do liame europeizado são postas como irrelevantes, invisíveis, ou mesmo sofrem a tentativa de sua aniquilação em favor do estabelecimento de diretrizes tidas como convenientes.

Latentes também são as formas de como essas distinções que culminam em dominação não se restringem aos eixos Norte-Global x Sul-Global, mas estão presentes na construção interior de conjuntos híbridos compostos por diversas etnias, e, conseqüentemente, com distintas referências culturais, como acontece no contexto brasileiro.

A problematização de cultura na esfera da realidade brasileira é ainda mais sugestiva quando se existem mitos basilares como o da democracia racial e do pacifismo na estrutura miscigenada da nação. Rita Terezinha Schmidt (2006) argumenta que essas “ficções coletivas” são funcionais não apenas para a construção cultural do Brasil, mas também para fundamentar mecanismos de controle que falseiam a estrutura do ideologema hegemônico, o qual ordena a estrutura simbólico-discursiva. Isto é, embora exista a prevalência de hierarquias, ao minimizar as distâncias, a classe da elite patriarcal branca se solidifica como dominante.

Tendo em vista que no Brasil os povos nativos e os povos escravizados foram postos em condição de inferioridade desde a sua gênese, ao se por em pauta uma sociedade harmônica, existe um falseamento da realidade que incide na perpetuação da mesma lógica ao longo do tempo. Susana de Castro (2020) aborda a questão da democracia racial conceituando-a como uma “narrativa hipócrita”, a qual é constituída por um trauma reprimido que anda longe dos ideais democráticos idealizados, o que exige um debate sobre o tema para que seja superado. Desse modo, é de grande valia se ter um posicionamento decolonial de exposição crítica dos problemas estruturais e institucionais que prosseguem com o discurso eurocentrado “mascarado”, uma vez que esse discurso se fundamenta como espinha dorsal de diversas pautas da realidade brasileira, inclusive na esfera da cultura.

A forma como a cultura ocidental/brasileira está imbuída em relações de poder sustentadas pela ideologia de branqueamento e centralidade capital, muito interessa a contextualização do que este tópico se propõe a fazer, ao traçar um caminho que leva à indagação trazida no título: *A literatura é colonizada?*

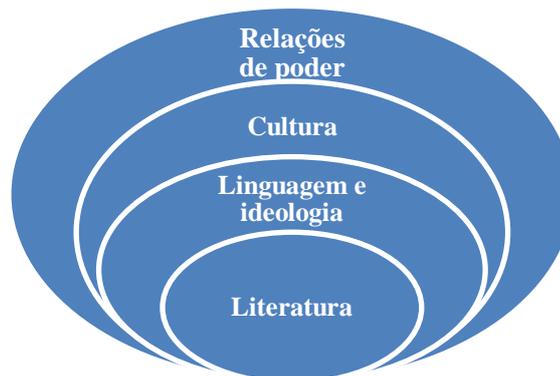
Para responder a esse questionamento é importante mencionar que se entende a literatura como uma manifestação cultural, e espera-se que até aqui se tenha exprimido como a cultura é colonizada.

Destaca-se que a percepção de literatura como manifestação cultural não é atribuída de maneira impulsiva, mas é demarcada pelo fato de a área de Letras como um todo, tem percorrido um caminho revolucionário que alia a ficção — e os discursos — a reflexões de disciplinas e objetos de várias ordens. A mudança de paradigma que vai além dos ideais de beleza na escrita, permite o trânsito entre várias áreas do saber, a constituir a transdisciplinaridade nos estudos literários. Dessa forma, a literatura assim como a crítica literária tem perpassado um caminho que vai do objeto estético ao perscrutar relações que envolvem o “sistema” cultural:

[...] entende-se que hoje há um enfraquecimento do termo “literário” em seu uso tradicionalmente restritivo, no sentido de “arte”, dependente de uma estrutura de valor culturalmente específica, e um fortalecimento do sentido antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos. (SCHMIDT, 2010, p. 175).

Nesse liame, a literatura, uma vez que se encontra no âmbito da linguagem, articula-se a significações atravessadas pelo seu contexto, assim como pelas ideologias e discursos que são construídos dentro da história de uma sociedade, com a finalidade de fomentar da imbricação com o sistema cultural vigente. É dessa forma que a cultura, como supracitado, por ser atravessada por relações hierárquicas faz com que exista a incidência de relações de poder a interseccionar também a linguagem e a literatura:

Figura 1 – Literatura e relações de poder



Fonte: Autora, 2023.

A percepção de como a literatura é concebida por meio do sistema de cultura e o modo como ambas estão alicerçadas em relações de poder são noções preliminares ao conceito de cânone que se pretende abordar, o que é resumido pela Figura 1, principalmente quanto ao protótipo que é estabelecido no viés da literatura ocidental, especificamente, da literatura brasileira. Nesse sentido, destaca-se como o próprio conceito de cânone é problemático e concebido com a marcação de estrutura hierárquica, como se percebe nas definições abaixo:

A palavra cânone vem do grego *kanón*, através do latim *canon*, e significava “regra”. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares [...] No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. Na era cristã, a palavra foi usada no direito eclesiástico, significando o conjunto de preceitos de fé e de conduta, ou “matéria pertinente à disciplina teológica da patologia, que examina os antigos autores cristãos quanto ao seu valor testemunhal de fé” (Curtius, p.

267). No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61).

A autora aborda como desde os primórdios o conceito de cânone — quando vinculado à escritura consagrada religiosa —, implicava uma seleção que além de restrita, também se concretizava como prestigiada. Esse caráter vem a atingir, concomitantemente, as entranhas da literatura de ficção, a qual se queria atribuir uma formação fomentada a partir de uma matriz basilar. A problemática se elucida quando a restrição atribuída ao cânone deixa de ser meramente um “modelo” e passa a ser entendida como princípio de exclusão:

O termo (do grego, “kanon”, espécie de vara de medir) Entrou para as línguas românicas com o sentido de “norma” ou “lei”. Durante os primórdios da cristandade, teólogos utilizaram para selecionar a aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as “verdades” que deveriam ser incorporadas ao livro e pregadas aos seguidores da fé cristã. O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-los e o farão de acordo com os interesses (isto é, de sua classe, de sua cultura, etc.). [...] Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres —, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável. (REIS, 1992, p. 70).

As caracterizações traçadas por Roberto Reis (*Cânon*, 1992) e por Leyla Perrone-Moisés (*Altas Literaturas*, 1998) coincidem ao tratar a origem do cânone como fundamento para a construção do livro sagrado, mas que se estende e ganha o contorno de prescrição de literatura consagrada, ao estipular um conjunto de textos autorizados e modelares. Nesse âmbito, nota-se como a canonização de obras e autores, ao perpetuar-se pelo tempo-espço, é posta como representatividade de uma cultura. Dentro da estrutura do cânone existe a concepção de obras e autores vistos como autoridades, de modo que se constitui um conjunto valorativo de circulação contínua assegurada, o qual é caracterizado pela forma como um povo sente-se representado por meio de sua literatura.

A relação categórica entre a elaboração de cânone e sua imersão na estrutura colonial de poder torna-se axiomática por trazer em seu bojo a representatividade eurocentrada. Devido ao ocidente compactuar com o modelo de neutralidade, coloca-se a literatura expoente como aquela que é destituída de ideologias, enquanto evoca padrões da “alta literatura” que,

imbuídos no discurso estético, tendem a representar uma dada parcela cultural, isto é, a cultura privilegiada eurocêntrica-universalista.

Esse movimento no arranjo cânone-neutralidade-ocidente-poder é explicitamente enfático na obra *O cânone ocidental* (2013), de Harold Bloom. O crítico norte-americano estabelece considerações de como as obras literárias e seu valor devem estar sob o crivo da força estética, a estipular como centrais para sua construção fatores como “domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, saber, exuberância de dicção” à medida que “o movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico ou colocar-se a si próprio ao serviço de quaisquer fins sociais” (BLOOM, 2013, p. 42).

Os comentários de Bloom atribuem uma postura beletrista para as potencialidades literárias do mundo ocidental, o que concerne um idealismo limitado ao “bem fazer” artístico que, em tese, estaria sob a miríade anti-política e imparcial. Entre inúmeras contradições e polêmicas que emergem da obra do autor, destaca-se como embora atribua a neutralidade para estipular os escritores canônicos, refere-se aqueles que estão aquém da miríade de poderio como “Ressentidos” sendo esse composto por grupos de minorias, além de apontar que “pouquíssimos leitores da classe trabalhadora tiveram alguma vez importância para assegurar a sobrevivência dos textos” (BLOOM, 2013, p. 51).

O Cânone Ocidental exprime de diversas formas e em distintas frentes como o “compromisso político” ou “interesses ideológicos” só fundamentam os discursos dos grupos “outros”. O indivíduo branco, masculino, heterossexual e de classe alta, que compõe as listas, (esse sim) estaria longe da contaminação de caráter social, isso por que é o sujeito universal, ou mais precisamente, é o sujeito europeu. Por esse viés, percebe-se destacadamente como o europeu torna-se além de sujeito da história, da sociedade, da cultura, também o detentor da produção literária.

No contexto latino-americano experimentam-se hierarquias e negações muito semelhantes a da obra supracitada, especialmente na literatura brasileira a qual se fundamenta em discursos patriotistas e de elevação intelectual para perpetuar violações no campo simbólico, epistêmico e literário.

É de grande valia destacar que a vinculação entre literatura, cultura e o estabelecimento de cânone no Brasil, a princípio, liga-se à necessidade da criação de uma identidade nacional e, posteriormente, desloca-se para noção de sociedade e seus princípios adotados. Costa Lima (1992, p. 153) discorre que o século XIX inaugura a ideia de uma literatura materna por desdobramento do privilégio da independência concedida ao estado-

nação; enquanto no século XX, são incrementados os eixos de linguagem literária e sociedade.

Uma vez que a fase colonial acaba por unir as produções de Brasil e Portugal, nesse período, sob uma perspectiva colonialista e imperial, considerava-se que, por se circunscreverem a mesma língua, existiria uma literatura unificada. Coutinho (2008) aponta que existiam os “casos brasileiros” em meio a uma literatura geral lusitana, o que, conseqüentemente, acabava por abranger uma centralidade europeia, à medida que a literatura brasileira, considerada como literatura “colonialista”, era secundária. Essa visualização subsidiária que foi dada à literatura brasileira, articula a língua e sua penetração pelos ideogramas de poder que tenciona pôr em destaque sempre o modelo europeu.

Ao estipular um padrão a ser seguido, Schmidt (2019) aborda que no século XIX, no Brasil, a literatura além de fundamentar o discurso de uma identidade nacional, desdobrava-se em uma missão pedagógica em transmitir valores morais seguindo o protótipo de uma cultura universal para a produção local a qual recaía em valores eurocentrados. Desse modo, nota-se como a gênese da construção da literatura canônica brasileira, além de recair na relação colonizador x colonizado, intensifica-se sobre a autocolonização e o desejo de reconhecer-se dentro da narrativa cultural “neutra”, alinhada à centralidade colonial.

O impasse atual diz respeito ao fato de a construção que almeja a integração da nação não se restringe a esse momento inicial, mas prossegue a abrandar conflitos internos e a apagar escritores fora do conservadorismo, de modo que a historiografia literária prossegue a condecorar o sujeito mais próximo do padrão eurocentrado, e, conseqüentemente, a institucionalizar a colonialidade no bojo do estratagema que circunda o ideal literário.

A proeminência de uma cultura literária tida como nacionalmente brasileira, pelo olhar decolonial, consiste em um paradoxo. Tendo por base uma tradição respaldada em legitimações eurocentradas, nota-se que o século XIX fundamenta-se em escritores “heroicos” (o que vem de uma tradição europeia) e no século XX discorre, sucessivamente, a escritores “brilhantes”. O critério de escolha nos é opaco, no sentido de não se ter predeterminantes explícitos, contudo, indubitavelmente, é regido pelo ideal de campo simbólico de impor uma linha historiográfica unívoca baseada em relações de poder a atribuir legitimações e exclusões que possuem delineamentos misóginos e raciais, os quais são cristalizados pela institucionalização canônica.

A instituição do cânone e as relações com a sociedade em que se insere não ocorrem de forma não intencional. A crítica Rita Terezinha Schmidt (1997) enfatiza que a construção

de obras que encadeiam listas representativas e auto valorativas é mediada e autenticada por estruturas de dominação:

Um cânone não se constitui através de um processo espontâneo, autogerativo. Reconheço que é um processo em que muitos fatores entram em jogo – determinações ideológicas, estilos predominantes numa época, gênero prestigiado, etc. Contudo, por trás de todos os fatores, tem-se uma tradição crítica, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam. (SCHMIDT, 1997, p. 84).

Nota-se como o processo de canonização atende a nexos complexos que estão atrelados ao contexto cultural, e, por efeito, ao contexto social. Isto é, se a historiografia literária que se dedica a abstrair os nomes célebres de um povo acaba por se restringir a um padrão circunscrito a elite/branca/masculina, não significa que os indivíduos que não contêm esses traços não produzem ou não sejam capazes de produzir uma literatura enfática. O que se manifesta é que existe uma monopolização do poder cultural, que está intimamente ligada às relações que estão presentes na sociedade.

É assim que se percebe que a literatura brasileira está imbuída no discurso ocidental de uma cultura homogênea, a qual estabelece obras e autores tradicionais que contêm verdades universais e atemporais que criam a ilusão de uma tradição única. No entanto, sabe-se que essa neutralidade acaba por apresentar o reflexo da consagração do sujeito eurocentrado, enquanto marginaliza outros grupos, de modo que estabelece privilégios e subjugações que não se restringem a características estéticas, mas que estão envoltas por relações sociais, políticas e interesses grupais.

Por esse viés, o termo “tradição”, que se torna a marca vislumbrada pelo ideal representativo cultural-literário canônico, acaba sendo sinônimo de patriarcado e conservadorismo. É concretizado nas entranhas do sistema violências nos campos simbólico e epistêmico, além de contribuir para os conflitos e apagamentos do sujeito “outro”, estando nesse limiar grupos como o negro, o indígena e a mulher etc.

Perrone-Moisés (1998) aponta que um cânone “geral”, em que as manifestações diversas estejam presentes, não pode existir. A constituição de cânone não está contida em uma esfera de pluralidade, uma vez que cogita um centro, no qual os sujeitos que estão na sua detenção não querem abrir mão.

Dessa maneira, a identidade cultural e literária fincada no modelo colonial processou-se sob os ideais de masculinização, elitização, critérios de civilização e branqueamento, o que

fez com que os grupos fora do padrão de sujeito-universal-cívico ficassem destituídos de uma vocalidade dentro da história representativa da literatura, isto é, do cânone.

Assim, relacionam-se os vocábulos “cânone”, “tradição” e “identidade” com a “norma-ti-vi-da-de” trazida no texto de Caio Fernando Abreu (presente na epígrafe). A limitação às sutilezas e nobrezas do *hall* canônico sobressalente, faz com que haja a contribuição para conflitos e apagamentos do sujeito “outro”, e assim, existe o “roer” da própria estrutura literária, uma vez que são perdidos escritores com grande potencial literário, pelo fato de estarem circunscritos ao limiar de grupos subalternos.

Uma exceção a constituir o cânone literário brasileiro está concentrada na figura de Machado de Assis, sendo esse um dos maiores (se não, o maior) ícone da historiografia nacional e internacional. Com sua escrita singular e enigmática, Machado de Assis, neto de ex-escravizados e filho de uma lavadeira, por muito tempo foi considerado um jovem intelectual com descendência aristocrata, com o agravante de ser branqueado. Essa constatação de que a qualidade estética de Machado estaria associada à cor de sua pele, fica evidente nas declarações de Harold Bloom, na obra *Gênio* (2003), na qual o autor profere de forma grosseira o racismo impregnado nas estruturas epistêmicas literárias ocidentais:

Não quero negar originalidade e energia criativa ao mestre brasileiro, mas apenas registrar que o espírito de Sterne libertou Machado de quaisquer exigências meramente nacionalistas que o Brasil porventura pretendesse lhe impor. Machado de Assis é uma espécie de milagre, mais uma demonstração da autonomia do gênio literário, quanto a fatores como tempo e lugar, política e religião, e todo o tipo de contextualização que supostamente produz a determinação dos talentos humanos. Eu já havia lido e me apaixonado por sua obra, especialmente Memórias Póstumas de Brás Cubas, antes de saber que Machado era mulato e neto de escravos, em um Brasil onde a escravidão só foi abolida em 1888, quando o escritor estava com quase 50 anos. Ao ler Alejo Carpentier, inicialmente, cometi o equívoco de presumir que ele fosse o que chamamos "negro". Ao ler Machado de Assis, presumi, erroneamente, que fosse o que chamamos “branco”. (BLOOM, 2003, p. 688-689).

O caso de Machado exemplifica os preconceitos imbuídos no Ocidente, a estabelecer, numa relação de inferioridade explicada por intermédio do fenótipo não-autorizado, a capacidade de saber e produzir do sujeito moderno concentradas no padrão eurocentrado. Afinal, seguindo essa concepção, um homem negro não poderia produzir uma obra tão vasta e eloquente como a de Machado, então, o que restaria seria construir o mito de branqueamento para que sua obra fosse representativa e autorizada para a nação (fato que ainda é defendido por alguns).

Nesse sentido, pensa-se a literatura e cultura a serem constituídas por *linhas abissais* em que existe uma colossal distância entre os escritos canônicos e os escritos fraturados. Dentro dessa lógica que pensar a desconstrução do cânone literário, implica questionar conceitos como cultura e tradição, assim como a constituição desses, uma vez que estão imbuídos nos parâmetros sociais nos quais é refletido o *padrão de poder*.

Rita Segato (2020) aborda a obsolescência da definição de cultura, uma vez que esse termo singulariza uma concentração fixa. A antropóloga sugere a substituição da expressão “uma cultura” pela expressão “um povo”, como forma de autenticar a autopercepção de partilhas entre passado e futuro, embora existam diversos conflitos internos. De forma semelhante, sugere-se que o conceito de “cânone” e “tradição literária” trazem mais problemas do que realmente representações de um povo, tendo em vista que a narrativa de branqueamento, aristocracia e masculinidade da historiografia literária brasileira, fogem da raiz étnica, econômica e de sexo “nada frágil” que perpassam a identidade de seu povo. Assim, não se problematiza o tentame de incrementar mais nomes ao cânone da historiografia literária brasileira, mas sim evidenciar como essa estrutura traz apagamentos e exclusões, o que, consequentemente, traz mais perda do que ganho para os estudos literários.

Desse modo, traz-se para o bojo da discussão como o instituir do sujeito cívico, progressista e representante da nação como melhor detentor da capacidade de escrita nacional, dentre diversos grupos, fez com que as mulheres fossem privadas da condição de sujeito político e histórico, de modo que essas foram destituídas da narrativa horizontal e de sua capacidade de reprodução para nação (SCHMIDT, 2019). Devido a essa posição, por muito tempo ignorou-se a mulher como protagonista de seus próprios enredos, o que fez com a escrita feminina caísse em um estado de subjugação e de irrelevância diante de uma literatura que se autoproclamava significativa e célebre.

A relação sintomático-traumática da literatura feita por mulheres fez com que muitos escritos fossem invisibilizados ou mesmo corroídos pelo tempo a cair em um ostracismo, de modo que muitos nomes femininos foram ignorados e esquecidos. É por esse âmbito que além da *colonialidade de poder* (que foi ressaltada nesse tópico que vai dos protótipos sociais a noção de constituição de literatura brasileira e seu cânone), destaca-se ainda como existe a colonialidade de gênero que salta das relações socio-patriarcais do mundo moderno a atingir as entranhas das instituições e enredos literários.

É nítido como o sistema literário ocidental não tem preocupação com a experiência feminina. Essa estrutura que é questionada aponta para a exigência de uma atitude decolonial

de exposição, crítica, e *práxis* de mulheres que reagiram/reagem às subalternizações de gênero. São essas pontuações serão abordadas nos tópicos seguintes.

2.1 Da realidade a representação ficcional: o dispersar da colonialidade de gênero

*A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo [...].
A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome [...].
A voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato. O ontem – o hoje – o
agora. Na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância O eco da vida
liberdade.*

(Conceição Evaristo, *Poemas de recordação e outros movimentos*, 2017)

Anteriormente, neste trabalho, foram ressaltados os pilares da colonialidade nos quais essa está pautada: a partir da instituição do sujeito, fora difundida a capacidade de raciocínio, o que fundamenta a colonialidade do saber. Acrescenta-se a isso, o fato de que por meio da proclamação da superioridade de uma raça e sua detenção de mecanismos de trabalho (capital e produção), estabelece-se a colonialidade do poder. Por fim, a colonialidade do ser, atravessa todas as camadas expostas, ao mostrar-se como consequência da mera conjuntura de um indivíduo (que se distancia dos padrões colonizadores) de existir e ocupar um lugar no tempo/espaço.

Essas noções são preliminares para adentrar ao *status quo* que alcança a figuração do sujeito feminino. Dadas às circunstâncias mais complexas que se compreendem solícitas a envolver questões de gênero pelas violências e desapropriações do mundo moderno, observam-se como essas além de serem latentes em sociedade, são avidamente refletidas e presentes no âmbito literário.

Por essa conjuntura, destaca-se que a autocolonização do contexto latino-americano, imbui em suas relações parâmetros que elaboram a estrutura eurocentrada, à medida que assimila a hierarquia entre dominador x dominado. Esse vínculo opressivo se torna mais enfático quando o dominado possui o gênero marcado, isto é, quando se trata de mulher, tendo em vista que o sujeito masculino é o sujeito universal.

Quando as repressões de desapropriação atingem a esfera da sexualidade, é fomentada uma nova e específica forma de colonização contra o corpo feminino: a *colonialidade de gênero*. Para adentrar na estrutura complexa que envolve gênero e os efeitos que o subjazem devido ao caráter colonial, é importante que se percorra um caminho categórico que vai da exposição de conceitos preliminares, às transgressões incrementadas pelo mundo moderno.

A britânica Carole Pateman (1993), embora esteja circunscrita ao eixo europeu — e que sejam necessárias algumas ressalvas sobre sua teoria —, contribui com a percepção introdutória que se pretende abordar acerca da problematização de gênero ao fundamentar sua argumentação de *contrato sexual* no modelo de patriarcado.

A filósofa aponta como o modelo patriarcal possui sua gênese na estrutura parenteral, de modo que na figura do pai se concentraria a autoridade familiar, o que posteriormente passaria para um contrato de matrimônio (o marido, cônjuge), sempre tendo por foco a figura masculina da família como o “cabeça”. A partir dessa construção é que a sociedade civil aguça a noção de supremacia masculina, e, experimenta o patriarcado que deixou de ser paternal, para colocar as mulheres como subordinadas aos homens pelo fato biológico de serem mulheres. É a partir dessa lógica que se estabelece a criação de um pacto universal, o qual a autora intitula de *contrato original*: esse se desenvolve após a derrocada do pai, atinge a fraternidade e cria o *patriarcado fraternal moderno*.

O regimento patriarcal é a ferida que não cicatriza da sociedade moderna tanto eurocêntrica, como colonial. A sociedade civil é criada pelo “contrato sexual” o qual é legalizado e expandido a fomentar um “contrato social”, ou seja, a mulher é generificada e sempre posta como subordinada ao homem nos diversos âmbitos das atividades humanas, o que faz com que não seja apenas um fator biológico, mas social. Entretanto, além disso, é preciso dar ênfase ao fato de que a dominação e a violência são ampliadas no contexto colonial/moderno para as mulheres colonizadas. A essa questão, a qual escapa das teorias feministas euro-americanas, assim como da própria colonialidade de poder elaborada por Quijano, e, é reelabora pelas feministas decoloniais, que se solidifica a problematização que se percorrerá nos liames sociais e literários.

Destaca-se que quando se aborda o contrato social patriarcal, pensa-se como o sujeito central especificamente a figura de homem, branco, heterossexual, cristão e da elite: esse sujeito seria o detentor dos bens de serviço, trabalho, intelectualidade e do sexo. É essa abordagem, discorrida anteriormente, que corresponde a *colonialidade de poder*, a qual fornece diretrizes hierárquicas que fundamenta, principalmente, as disparidades no setor de classes e raças, mas apresenta deficiências quando se refere ao sexo.

A filósofa Maria Lugones (2020) argumenta que o conceito de *colonialidade de poder* traz fundamentações imprescindíveis para se compreender as contusões que o período colonial dissolve no mundo moderno. Por outro lado, a autora argumenta que Aníbal Quijano⁵

⁵ Autor que elabora o conceito de colonialidade de poder.

deixa escapar a sua teoria o significado hegemônico que incide também na categoria de gênero: o autor elabora a categoria sexo de forma superficial, como se todas as mulheres sofressem as mesmas represálias independente de seu contexto, de sua raça ou de sua classe social. Ao fazer esse percurso, Lugones observa que a teoria de Quijano não oferece suporte suficiente para as mulheres que são as reais vítimas da centralidade colonial, as quais concretizam veementemente a posição de mulher colonizada: a mulher de cor⁶.

É por esse itinerário que se pensa como a colonialidade além de se referir ao poder, controle e autoridade coletiva na esfera fenotípica racial, acaba por se constituir como controladora do sexo, o que culmina na sujeição ainda mais abrangente para a mulher que é atravessada pelo racismo e pelo patriarcado (LUGONES, 2020).

A dupla marginalização que sofrem as mulheres de cor, além da questão de estratificação social que também é frequentemente correspondida no eixo da problematização racial, mostra como essas experimentam um lugar oco frente a sua defesa, uma vez que o movimento negro centraliza-se no homem negro, enquanto o feminismo hegemônico concentra-se na mulher branca. bell hooks argumenta em sua obra *Não sou eu uma mulher?* (2014) a forma como na sociedade americana a mulher negra não dispunha de uma identidade socializada, isso devido ao fato de:

Éramos raramente reconhecidas como um grupo separado e distinto dos homens negros, ou como uma parte presente de um grupo maior de “mulheres” desta cultura. Quando o povo negro é falado, o sexismo milita contra o reconhecimento dos interesses das mulheres negras; quando as mulheres são faladas o racismo milita contra o reconhecimento dos interesses das mulheres negras. Quando o povo negro é falado a tendência é focada nos *homens* negros; e quando as mulheres são faladas a tendência recai sobre as mulheres *brancas*. (hooks, 2014, p.8).

A forma como o tratamento para com as mulheres negras é negligenciada por dois grandes grupos que também buscam seu lugar no meio social. Indo de encontro ao poder hegemônico-masculino-branco, demonstra-se como existe o “não-pertencimento” até mesmo

⁶ O uso termo “mulheres de cor”, cunhado nos Estados Unidos por mulheres vítimas da dominação racial, como um termo de coalizão contras múltiplas opressões. Não se trata apenas de um marcador racial ou de uma reação à dominação racial, ele é também um movimento solidário horizontal. “Mulheres de cor” é uma frase que foi adotada pelas mulheres subalternas, vítimas de diferentes dominações nos Estados Unidos. “Mulheres de cor” não propõe uma identidade que separa, e sim aponta para uma coalizão orgânica entre mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras, cheroquis, porto-riquenhas, siouxies, chicanas, mexicanas, pueblo – toda a trama complexa de vítimas da colonialidade do gênero, articulando-se não enquanto vítimas, mas como protagonistas de um feminismo decolonial. A coalizão é uma coalizão aberta, com uma intensa interação intercultural. (LUGONES, 2020, p. 80).

aos grupos que já são subalternizados, e, escancara como as mulheres negras apresentam formas mais complexas de submissão.

É sob o contexto paralelo que Lugones (2020), ao observar como o tratamento para as mulheres de cor apresenta questões ainda mais problemáticas no contexto latino-americano (o qual experimentou uma política colonial mais severa que a americana). Assim, a autora aborda o conceito de *intersseccionalidade*, para demonstrar as violações que são mais repressivas para o sujeito que contém as características de ser mulher, de cor, de uma estirpe social desprestigiada. A esse conjunto de múltiplas subjugações, Lugones chama de *colonialidade de gênero*.

Como supracitado, o sujeito colonizado recebe o status de inferioridade, devido ao fato de se ter o sujeito branco como superior. À distância e a violência, tornam-se mais enfáticas quando o ser colonizado é a mulher de cor por essa corresponder ao indivíduo que é interseccionado por diversas formas de segregação ao mesmo tempo, o que, conseqüentemente, implica em ser seu *lócus* característico a mais baixa hierarquia social possível: ao considerar que as mulheres de cor são atravessadas por questões de classe, gênero, sexualidade e raça, existiria uma espécie de pirâmide em que em primeiro lugar se encontraria o homem branco, seguido da mulher branca, para logo após vir o homem de cor, e por último, a mulher de cor, sendo essa a maior vítima de todas as violências no mundo moderno.

Quanto à indiferença que reside na relação entre mulheres brancas e mulheres negras, o que ressalta como são vistas de formas diferentes, bell hooks (2014) explica que existe um tratamento maniqueísta que prescinde do período colonial, mas que é intensificado com esse. A autora aponta que a Era Vitoriana atribui a mulher branca, sob a moralidade social, como um ser dedicado ao lar e a família, reservado e casto; enquanto, o racismo que culmina do sistema capitalista de mão de obra escrava e inferioridade dos negros, desponta também na inferioridade dos corpos femininos negros e no ódio contra a essas mulheres que eram consideradas impuras. Nesse sentido,

O ódio profundo das mulheres que estava enterrado na mente dos colonizadores brancos pela ideologia patriarcal e os ensinamentos religiosos anti-mulher, motivaram e aprovaram a brutalidade masculina branca contra as mulheres negras. No ataque à sua chegada às colônias americanas, as mulheres negras e os homens encontraram uma sociedade que estava ansiosa de impor sobre os deslocados africanos a identidade de “selvagens sexuais”. (hooks, 2014, p.25).

A disparidade da percepção entre mulheres brancas e negras é o alvo da análise efetuada por hooks por meio do feminismo negro, ao problematizar como as mulheres negras passam por questões que implicam não somente a subalternidade, mas a subumanidade: enquanto a mulher branca seria um ser idealizado, a mulher negra era brutalizada; enquanto a mulher branca seria frágil, a mulher negra poderia encarregar-se de trabalhos considerados másculos; enquanto a mulher branca era casta, a mulher negra, de forma depravada e animal, era sexualizada. A modernidade inaugura a subumanidade da mulher negra como justificava dos crimes que a perpassam no período colonial, à medida que a colonialidade assimila e prolonga essa visão que passa a ser compartilhada socialmente.

Outro adentro a ser ressaltado no contexto de América Latina, diz respeito à animalização atribuída aos povos aborígenes, os quais também fogem do liame do homem europeu, de modo que a colonialidade de gênero também foi/é experimentada pelas mulheres indígenas. Ao problematizar os crimes desapropriatórios que percorrem esse grupo feminino em específico, a antropóloga Rita Segato faz diversas pesquisas que situam as ameríndias latino-americanas dentro do contexto de colonização/mundo moderno.

Segato (2020) aborda que apesar de a estrutura do “mundo-aldeia” possuir padrões patriarcais, esse é configurado como de baixo impacto. É a pressão colonial que intensifica a vulnerabilidade das mulheres, o que faz com que seja inaugurado, o que antropóloga chama de *patriarcado moderno de alta intensidade* e de capacidade ampliada de dano.

Da abordagem feita pelo feminismo negro à teoria posta no cenário latino-americano, o que é comum a ambas é o fato de a colonização intensificar as opressões contra as mulheres, concentrando como alvo aquelas que estão fora da égide da mulher “ideal”, isto é, não são mulheres brancas. Esse destaque que é dado para as mulheres de cor vem a ser a contraposição a principal “brecha” do feminismo hegemônico, tendo em vista que esse é concretamente um feminismo branco.

Desse modo, apreende-se que assim como se tem um padrão para o sujeito masculino, quando se iniciam as teorias feministas, em prol de lutas tencionadas na emancipação da mulher, também se tem esse sujeito feminino sobre um padrão hegemônico que projeta construir um feminismo “universal”, mas que incide em um feminismo euroamericano, o qual viabiliza e restringe a concepção de um *lócus* pretense, especificamente, para a mulher branca.

Ao autodeclara-se “universal” o feminismo euroamericano, sob a visão utópica de sororidade, apresenta suas lutas e teorias pautadas somente nas problematizações que se relacionam a mulher branca e burguesa, isso porque estipula o modelo de uma mulher

circunscrita ao espaço privado, passiva, casta, frágil e fraca. Dessa forma, nota-se como é ignorado o preconceito racial, as lutas diante do trabalho pesado com baixa/sem remuneração e a hipersexualização que percorrem as mulheres de cor. Assim, o ambiente proposto sugere o sentido de ser mulher branca, como se todas as mulheres o fossem, e, dentro do contexto ocidental, gera uma úlcera ainda mais repulsiva: o fato de as mulheres de cor, sequer serem consideradas mulheres.

Lugones (2020) aborda como os sujeitos colonizados encontravam-se num posicionamento de oposição ao humano: o não-humano. Ao serem considerados como primitivos sexualmente afoitos, a concepção normativa de “homem” é transparecida no homem branco, o perfeito e imaculado; enquanto a mulher (branca) seria o homem deformado. Por outro lado, os colonizados estariam separados sexualmente como macho e fêmea, assim como os animais são: “machos se tornaram nãohumanos-como-não-homens, e fêmeas colonizadas se tornaram nãohumanas-como-não-mulheres”. Nessa atribuição de se reduzir o colonizado a um ser menos que humano, é que a autora problematiza como a categoria mulher colonizada é vazia, tendo em vista que nenhuma fêmea é mulher, o que existe é apenas a separação sexual bestial, longe da humanização.

Diante dessas questões particulares que o feminismo homogêneo que se ergue como universal, apesar de possuir postulados de extrema importância para as mulheres, além de conquistas emblemáticas possíveis a partir do movimento, não é abrangente o suficiente para atender causas específicas de mulheres que estão sob o contexto de uma sociedade que passou pelo transtorno colonial e suas angústias.

A sociedade latino-americana moderna progride, com novas facetas, as mesmas ideologias misóginas e racistas do período colonial. Se hoje a mulher negra é amplamente sexualizada, ou se frequentemente é associada a trabalhos subalternos, é pela ferida colonial que desde a sua gênese a coloca numa posição animalizada, seja pela força atribuída para trabalhos que mulheres brancas não fariam, seja pela visão luso-pornográfica de lascívia e pecado que era associado aos corpos femininos negros e nativos amplamente explorados durante a colonização.

Dadas às camadas extras que envolvem o fator misógeno e racial que existem no contexto latino-americano é que o feminismo, para ser devidamente efetivo, precisa ser revolucionário. A ideia central dessa revolução é demonstrar como não é suficiente depositar esperanças na promoção da igualdade de gênero, e sim fazer com que o patriarcado seja combatido juntamente com o racismo.

Uma resposta ávida a essa problematização corresponde a como Lélia Gonzalez, (2020) aponta que as mulheres racializadas na América Latina compõem as “amefricanas e ameríndias”, uma vez que as raízes miscigenadas do continente latino-americano estão muito mais ligadas à África do que o que se tem hoje por América (a qual é frequentemente centralizada e reduzida na atuação norte-americana por ser um pólo capitalista). Por esse antecâmbulo, Gonzalez conceitua a necessidade de um *feminismo latino-americano* que pense especificamente as opressões e o preço alto que muitas mulheres pagam por não possuir a pele branca.

Outra resposta possível para combater as intersecções que penetram a existência e subjetividade das mulheres colonizadas, corresponde ao *feminismo decolonial* cunhado por María Lugones, o qual é pensado como resposta a colonialidade de gênero desenvolvida pelo período colonial e perpetuado pela modernidade:

para um feminismo decolonial, começo a pensar no feminismo a partir de sua origem e da diferença colonial, com forte ênfase no seu solo, na sua intersubjetividade historicizada e encarnada. Mais do que respondendo, estou, aqui, formulando a questão da *relação* entre resistência (ou a resposta resistente à colonialidade dos gêneros) e decolonialidade. (LUGONES, 2019, p. 376).

Um feminismo que pensa as mulheres “amefricanas” e/ou as mulheres “de cor” é um feminismo que busca compreender as chagas carregadas pelo período colonial que não se circunscrevem à história, mas que são carregadas no corpo e na subjetividade dessas mulheres. Os feminismos citados, elaborados a partir e para as mulheres interseccionadas por raça e classe — além do próprio gênero —, constituem movimentos revolucionários que implicam um ato ativo de resistência como resposta à colonialidade.

O que se coloca como “respostas possíveis” são sinônimos de uma luta que busca evidenciar como a colonialidade de gênero é presente mesmo na ausência da colonização. Assim como as mulheres escravizadas eram exploradas, oprimidas e postas na mais baixa hierarquia social, ainda se prossegue com novas roupagens a mesma ideologia eurocentrada que categoriza as mulheres de cor, com o agravante da negação que a violência existe, isto é: assim como existe o mito da democracia racial (que aumenta a supremacia branca), existe a quimera da igualdade de gênero (que legitima a disparidade masculina), e ainda a falácia da paridade entre as mulheres (que enfatiza a marginalização das mulheres racializadas).

É por esse âmbito que versos de Conceição Evaristo trazidos na epígrafe deste tópico fazem com que haja a reflexão da necessidade de um feminismo decolonial. Tendo em vista que a conotação ancestral de antepassados femininos presentes nos versos retrata a

colonialidade que se principiou com a escravidão, mas que, infelizmente ainda prossegue, existe a denúncia e a esperança de uma nova percepção para uma próxima geração.

A discussão que abrange a concepção de mulher no contexto latino-americano é preliminar para observar como a sociedade está imbuída nos parâmetros da colonialidade de poder e ainda na colonialidade de gênero. Tendo em vista que a literatura relaciona-se com a história de um povo (para abster-se do conceito de cultura) e imbrica-se a percepções sociais, será abordado como a literatura brasileira, a partir de um estudo historiográfico literário, reflete dogmas patriarcais e raciais que escancaram os nivelamentos de apagamento e exclusões, ao compasso que põe em destaque o homem-branco-aristocrata como sujeito identitário e progressista. Na mesma medida, discorre-se como existem mulheres com a postura de decolonialidade que quebram o sistema pelo ato de escrever.

Diante dessas questões, o próximo tópico aborda as formações de listas de escritores representativos (o vocábulo trazido sob a flexão masculina é realizada de forma proposital) que estão pautadas nas mais emblemáticas historiografias literárias brasileiras. Será abordada ainda a forma como a tessitura dos enredos acaba por circunscrever-se ao indivíduo eurocentrado, de modo a tratar de forma estereotipada (ou mesmo ignorada) o indivíduo “outro”, principalmente quando se trata de mulher de cor.

2.2 Estudos literários e protagonismo mulheril: reflexões sobre a autoria feminina

Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos - declarou a personagem do meu romance As meninas.

(Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*, 2010).

O tópico anterior demonstrou como as circunstâncias da América Latina envolvem conflitos específicos para as mulheres, e, de forma ainda mais precisa, as *interseccionalidades* que resultam em colonialidades de gênero que perpassam as mulheres de cor. Essa abordagem tem a intuição de funcionar como prelúdio para demonstrar como as relações de colonização na ordem social acabam por transgredir também o meio literário, o que exige a decolonialidade em todas as esferas do mundo moderno, inclusive a decolonialidade da literatura de autoria feminina.

Ainda que a autora Arlete Nogueira da Cruz, a qual este trabalho tem como foco, não seja uma mulher negra, o *feminismo latino-americano* e o *feminismo decolonial* tornam-se essenciais para a discussão de suas obras. Uma vez que a autora aborda no bojo de suas

tessituras personagens femininas como protagonistas, essas trazem a identidade de mulheres *interseccionadas* pelo fator da negritude e pela condição marginalizada dentro do cenário da cidade de São Luís. A representatividade e exposição crítica quanto à *mulher de cor* na obra arletiana é axiomática principalmente dentro do romance *Compasso Binário*, objeto de estudo que será discutido posteriormente, o qual perpassa diversas violências que envolvem a *colonialidade de gênero* nos campos físico e simbólico.

Indo pelo viés de centralidade de personagens femininas negras, é válido destacar que esse é um tema com diversos emblemas problemáticos dentro do âmbito literário brasileiro, tendo em vista que sua marginalização é integrada desde o corpo social. A professora Regina Dalcastagné (2005) aborda de forma precisa, como longe das idealizações de arte e diversidade que se tem sobre o imaginário literário, esse acaba imbuído dentro das relações de poder:

É muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e tampouco pode prescindir dele. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 61-62).

No cenário da história e da historiografia literária brasileira, ressaltam-se de seus vínculos sociais uma intencionalidade de formação identitária que culmina em associações centralizadas e pouco (ou nada) flexíveis. Uma vez que a literatura busca supor-se dentro do quadro que abrange o parâmetro de nacionalidade (o qual recai no cenário social brasileiro e, conseqüentemente, em máculas encravadas pela colonialidade), são embutidas práticas que, embora veladas, expressam condutas autoritárias e oligárquicas dentro de um projeto hegemônico, que longe da diversidade/fraternidade, externam supressões e aniquilamentos. A fraternidade só é possível entre si e os seus semelhantes, isto é, se corroborar o estereótipo masculino e a preservação do sistema *patriarcal fraternal*.

Ao traçar a relação entre literatura e as relações que a perpetuam, Dalcastagné (2005) realizou uma pesquisa extremamente relevante sobre a abordagem das personagens do romance contemporâneo, ao abranger obras entre os anos de 1990 a 2004. O resultado da

pesquisa foi a constatação da ausência de pluralidades de concepções sociais e um número irrisório de protagonistas femininas, principalmente ao se tratar de mulheres negras.

A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004, o qual possui como *corpus* de análise 258 romances publicados por três grandes editoras (Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco), conta com o exame de 1245 personagens, de modo que foram constatadas 773 (62, 1%) de protagonistas do sexo masculino, em detrimento de apenas 471 (37,8%) personagens do sexo feminino, sendo que as personagens femininas relevantes são completamente ausentes em 41 obras (15,9%) desse conjunto.

Além disso, o estudo constata uma distância sintomática entre personagens brancas e negras, devido ao fato de os brancos constituírem quase que a totalidade de quatro quintos, o que corresponde a dez vezes mais do que a quantidade de personagens negras. Desse modo, tem-se a conclusão de que “os lugares de fala no interior da narrativa são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15).

Os dados da pesquisa revelam que, longe de corresponder às estatísticas etnográficas do país, existe a pseudocrença de que a predominância de personagens brancas conteria a representatividade de uma identidade nacional. Destaca-se que a visibilidade presente nos romances, não está associada a uma população que tem por característica fenotípica a presença majoritária de brancos em sua constituição racial, e sim a ratificação do padrão racista e patriarcal de centralidade homogênea, o qual projeta dentro de sua estrutura o padrão eurocêntrico, ao tencionar a sua circunscrição dentro dos parâmetros sobressalentes ocidentais.

Além da pouca incidência de personagens negras, Dalcastagné (2012) registra na obra *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, a forma como os grupos marginalizados (nas suas poucas incidências) são conduzidos de forma monocromática dentro das narrativas brasileiras, ao apresentarem papéis secundários com características de protótipos extremistas, indo da animalização à passividade.

A autora aborda que “normalmente os integrantes nos são apresentados ou como vítimas do sistema ou como aberrações violentas” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 55). A afirmação reflete que além da marginalização quanto ao protagonismo, existe a violência que, sob um olhar europeizado, redistribui a subalternidade social nas obras fictícias, fato que pode ser notado na pitoresca animalização de personagens como na índia Iracema, de José de Alencar; ou ainda na sensualidade da mulata Gabriela, de Jorge Amado.

Embora as pesquisas efetuadas estejam circunscritas a uma periodicidade recente que corresponde a pouco mais de uma década, os dados não seriam divergentes ao considerar quase dois séculos de literatura brasileira como um todo. Tendo em vista que no âmago das representações literárias o *pater-familias* é indiscutivelmente o detentor não apenas de atenção, mas do esboço da identidade nacional, à medida que esse ganha mais espaço nas tessituras e protagonismos, os “outros” são mais estereotipados ou mesmo apagados das narrativas.

As ausências e os estereótipos de personagens que são socialmente marginalizadas são reflexos de outra violação: o estigma associado aos escritores que compõem os grupos fora do padrão progressista. Assim, as personagens compõem a estirpe masculina-heterossexual-branca-aristocrata, porque seus escritores correspondem a essas mesmas características: trata-se da escrita de si, sobre si e para si (e seus semelhantes).

Acízelo de Sousa (2007, p. 13) aborda que “a literatura, entendida como privilégio de uma parcela da cultura, funcionaria a maneira de um espelho em que o espírito nacional poderia mirar-se e reconhecer-se”. É dessa maneira que as ausências demonstram que não existe a pretensão de a história de um povo (o que inclui sua literatura) ser representada por uma precedência considerada subalterna, o que leva os infortúnios e os infortunados não constituírem a brasilidade que, segundo a ótica ocidental, é característica da solidificação de uma nação.

A causa que eclode no interior estrutural da literatura brasileira, ao ponderar a relevância de tramas pautadas no sujeito eurocêntrico, é o reflexo das relações de poder travadas no âmbito social moderno. Assim, nota-se como a *hybris do ponto zero* embute-se nas estruturas das letras ocidentais/brasileiras, uma vez que existem os autores legitimados, com características estáticas aos quais é atribuída a qualidade exclusivista, isto é, assim como no axioma “penso, logo existo” há um sujeito ideal para autenticar o “pensamento”, elabora-se o enunciado “só escrevo porque existo”, para fundamentar a validação de que o sujeito que obtém o prestígio na literatura é aquele que é reconhecido por “existir” como sujeito social.

Por esse âmbito é que a categoria gênero recebe em sua carga semântica, a característica que ultrapassa a distinção biológica entre sexos e atinge uma posição de depreciação. Ao adquirir conotação de simbologia social, devido ao fato de ser penetrada por representações internas e externas que funcionam como um rótulo, o gênero apresenta a visualização pejorativa dentro da estrutura emblemática de um povo, de modo que “na sociedade ocidental moderna, o gênero codificou as diferenças entre um reconhecido patrimônio cultural masculino e uma correlativa e suposta penúria feminina (ou asiática, ou

‘primitiva’, ou sul-americana)” (TELLES, 1992, p. 50). Ou seja, se no contexto de relações sociais e políticas o indivíduo masculino é o sujeito legitimado, mais votado e com discurso validado, dentro do itinerário que circunscreve a literatura é percorrido o mesmo caminho.

É nesse sentido que se encontra como razão o silenciamento e a exclusão da autoria feminina dentro das estruturas narrativas e academicistas literatas brasileiras. Estando a mulher restrita a papéis que sob os paradigmas de *colonialidade* infere a posição de velamento, castidade e limitação ao ambiente doméstico para umas, enquanto atribui funções de trabalho braçal, sexual e subalterno para outras, o que resulta é a posição inviável para a mulher dentro da formação histórica de seu povo e, conseqüentemente, dentro da historiografia literária.

Para dar legitimidade ao discurso e à autoria feminina, percorre-se um caminho que vai de questionamento à “tradição” e ao próprio cânone, o que sugere uma nova episteme fincada em visualizações, saberes e vivências que sugerem outras representações que ultrapassa os liames ortodoxos-fixos-colonizadores.

Ao se propor a abordagem da autoria feminina como dissidente ao percurso historiográfico canônico que a literatura brasileira elabora para si, fora assumida a responsabilidade de se efetuar a análise das principais historiografias literárias brasileiras, com o intuito de perceber o padrão de canonicidade quanto à personalidade dos escritores que têm a visibilidade garantida ao longo dos anos na estrutura literária. A partir desse propósito, foram postas como *corpus* de análise as seguintes obras: *A literatura no Brasil*⁷, de Afrânio Coutinho (1997); *A literatura brasileira: origens e unidade*⁸, de Aderaldo Castelo (2004); *O livro de ouro da literatura brasileira*⁹, de Assis Brasil (1980); *História concisa da literatura brasileira*¹⁰, de Alfredo Bosi (2015); e, *Guia conciso de escritores brasileiros*¹¹, de Alberto Pucheu e Caio Meira (2012).¹²

As obras registram desde a gênese da literatura sobre terra, indo até as tendências contemporâneas (com a limitação temporal da data correspondente de publicação), a registrar a base dos nomes mais emblemáticos que se alastram ao longo do tempo na literatura brasileira, indo do século XVI ao XXI.

⁷ Obra 1;

⁸ Obra 2;

⁹ Obra 3;

¹⁰ Obra 4;

¹¹ Obra 5.

¹² O corpus de análise de historiografias literárias foi definido segundo a disponibilidade das obras na biblioteca do PPGLB e nos ambientes digitais.

Como resultado da análise efetuada, que pontua como crivo analítico o gênero correspondente ao sujeito de autoria, obteve-se uma distância brutal entre os nomes masculinos e a presença ínfima de nomes femininos aos quais são dados destaque dentro da literatura nacionalizada. Sob uma média geral de todas as obras elencadas, cerca de 93,71% dos autores citados são homens, em detrimento de apenas 6,29% de nomes femininos.

Tabela 1 – Historiografias literárias e análise quantitativa pelo gênero de autoria

Obras	Nº Total de autores citados na obra	Nº de autores (sexo masculino)	Percentual masculino correspondente	Nº de autoras (sexo feminino)	Percentual feminino correspondente
A literatura no Brasil	392	381	97,19%	11	2,8%
A literatura brasileira: origens e unidade	179	163	96,19%	7	3,91%
O livro de ouro da literatura brasileira	356	326	91,57%	30	8,43%
História concisa da literatura brasileira	407	381	93,62%	26	6,39%
Guia conciso de escritores brasileiros	182	169	90,1%	18	9,9%

Fonte: Autora, 2022.¹³

A partir desses dados que se reafirma a eficiente ponderação realizada por Norma Telles (1992) a qual aborda que a inclusão do verbete “autora” (suposta por muitos como desnecessária e redundante, uma vez que vocábulo “autores”, pelo fato gramatical e social, poderia abranger tanto o gênero masculino, quanto englobar o feminino), acaba por demonstrar as violações da própria língua que ocultam ou depreciam¹⁴ a figura feminina. Acrescenta-se à observação de Telles que, além da violência acometida pelo vocábulo — o que aponta como a própria língua exerce uma postura de colonialidade —, ao depositar o valor de escrita nas penas dos “autores”, subjaz-se o lugar feminino que sequer foi pensado em ocupar esses lugares.

Os currículos universitários, as teorias e historiografias literárias registram não apenas inclusões e ausências, mas sim legitimações e silenciamentos que, estruturadas em relações de

¹³ A relação com os nomes dos autores citados em cada historiografia segue em anexo.

¹⁴ Nos últimos anos, entretanto, tem-se demonstrado que os conteúdos e significado para pares de palavras que denotam diferença de gênero não são os mesmos. Senhor, por exemplo, denota domínio e controle, enquanto senhora o pertencimento a outro. [...] Poeta, afirma o dicionário, deriva do grego: “aquele que faz”; poetisa, na mesma fonte, é mulher que faz poesia, algo menor, até pejorativo. (TELLES, 1992, p. 45).

poder, estabelecem proposições de gênero. Nesse sentido, pode-se questionar por onde andariam os registros das exatas 1401 mulheres elencadas por Nelly Novaes Coelho (2002) no seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, em detrimento dos 50 nomes¹⁵ que são citados ao longo de cinco obras diferentes consideradas como livros sagrados para os cursos de Letras e de Literatura brasileira.

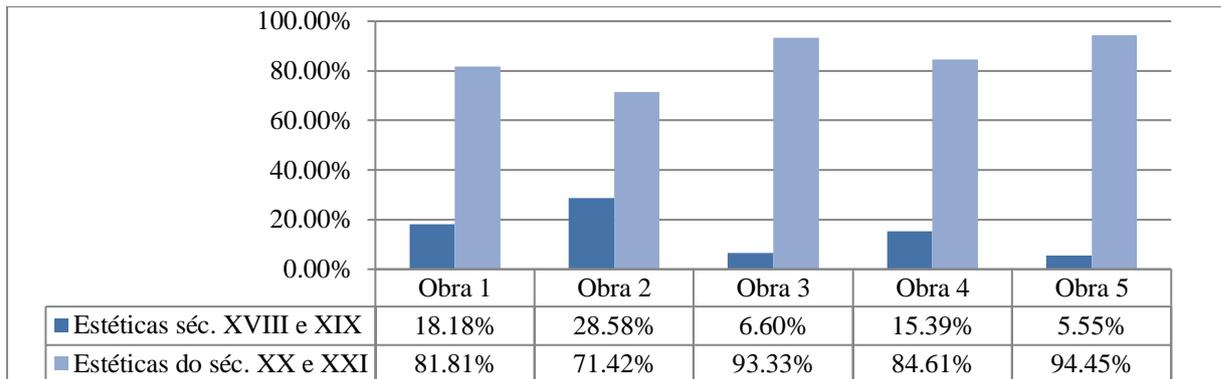
Além da diferença exorbitante de números a comparar as historiografias listadas na Tabela 1 com a antologia realizada por Novaes Coelho, realça-se o fato de a autora construir sua obra a partir da necessidade de um esforço restrito concentrado na autoria feminina. O levante da autora (que contou com diversas outras mulheres, inclusive Arlete Nogueira da Cruz como coadjuvante em buscar nomes femininos do Estado do Maranhão¹⁶), demonstra a especificidade requerida para suprir a carência de documentação e reconhecimento de nomes e obras de mulheres na literatura brasileira.

A percepção polêmica de que se estudar “literatura feminina” propõe uma separação a trazer mais binarismos — e prejuízos —, com o argumento que essa deveria estar dentro do cenário geral, infelizmente, no cenário de colonialidade, torna-se mais um traço de apagamento dos escritos realizados por mulheres à medida que potencializa a estrutura tradicional. Uma vez que a literatura geral é hegemonicamente masculina, sem o empenho de se tratar especificamente da escrita realizada por mulheres (assim como os demais estudos de gênero requerem essa especificidade), essa continuaria em posição secundária ou mesmo seria esquecida (como foi e ainda é), o que pode ser comprovado pelos pouquíssimos nomes trazidos nas principais historiografias.

O fato de a parcela percentual de escritoras em nenhuma das obras citadas acima chegar a sequer a 10%, exemplifica o eximir do protagonismo de autoria feminina. Destaca-se ainda que as poucas mulheres citadas são praticamente, ou totalmente, anuladas no século XIX, de modo que grande parcela dos nomes femininos está situado sob a estética moderna, ou sob tendências contemporâneas:

¹⁵ A relação nominal de autoras citadas nas historiografias elencadas estão em anexo.

¹⁶ Experiência contada em *Sal e Sol* (2006).

Gráfico 1 - Percentual de escritoras femininas: séculos XVIII/XIX e séculos XX/XXI

Fonte: Autora, 2022.

Como supracitado, a miríade do século XIX era construir uma literatura que funcionasse como instrumento pedagógico para o fomento da identidade nacional, de modo que a mulher (assim como as demais minorias) estaria fora desse padrão. Assim, a força hegemônica ocidentalizada tende a apagar de forma ainda mais enfática os escritos das mulheres nesse primeiro momento da literatura nacional.

Somado a isso, existe a crença de que a literatura escrita por mulheres seria configurada sob um estatuto inferior, essa percepção faz com que a autoria feminina esteja vinculada a concepção de “literatura menor” que Deleuze e Guattari abordam.¹⁷ Tendo como característica de pormenorização a preconceção advinda do gênero, em detrimento ao sujeito universal, os textos escritos por mulheres estariam ancorados e adequados à “sensibilidade feminina” — tal crença percorre os séculos e ainda se sedimenta na percepção de muitos atualmente.

Constância Lima Duarte (1997) aborda que muitos críticos concebem a escrita feita por mulheres como restrita ao denominador “feminino”, a qual estaria composta, de forma pejorativa, por romances sentimentais e por confissões psicológicas, como forma de expressão do “sexo frágil”. Além disso, a autora trata do fato de se existir a tendência de perceber a autoria feminina sob uma estética imatura de imersão na vida pessoal, o que fazia com que a ficção funcionasse quase como um monólogo de suas autoras.

¹⁷ Os autores apontam que uma “literatura menor” é sempre proveniente de uma língua maior (isto é, uma língua em que há potencialidade e extensão), de modo que a “literatura menor” se faz menos “autoritária” diante de sua contraposição às ramificações universais, o que gera sua desterritorialização. Assim, diante de sua preconização, uma literatura menor tem como pretensão a coadjuvação de um coletivo, uma vez que a trama não tem interesse individual, e sim o tencionar de uma delegação de um grupo social, o que leva a característica de ter um desempenho sócio-político. Desse modo, o conceito de literatura menor corresponde àquela a qual embora seja tratada pelo sujeito universal/estabelecido com inferioridade, não corresponde de fato ao caráter de menor valor, e sim de contraposição ao sistema predominante (DELEUZE; GUATTARI, 1975).

Essas construções biologistas, que generalizam a experiência tecida pelas escritoras, expõem a visualização que andaria longe da virilidade e superioridade que o modelo ocidental/nacional patenteia para si — e encontra de forma enfática na figura do *pater familias* —, sendo essa uma das causas de sua irrisória presença no quadro legitimado.

Outra resposta possível para os dados obtidos no Gráfico 1 é a relação com o entendimento da mulher sobre si mesma, a qual é discorrida por Coelho (1991) no artigo *Literatura feminina no Brasil contemporâneo*. A autora aborda que no século XX, a mulher passa a ter menos certeza sobre si e questiona mais sobre seu lugar no mundo, isto é “em outras épocas dava-se por suposto *o que é mulher*; as mulheres acreditavam saber o que era ser mulher (ou o que devia s e r)/.../ inclusive o que era mulher exemplar, pareceu óbvio na maioria das épocas ./.../ Atualmente não o é.” (COELHO, 1991).

“Saber” ser mulher, diante de um patriarcado vociferado, exigia que essa “soubesse” qual seria o seu lugar propício: para as mulheres brancas o espaço reservado doméstico; para as mulheres negras, a cozinha e os trabalhos árduos, de modo que em nenhum momento se atribuía à categoria mulher a atuação produtiva pensante e tão pouco de escritora. Mesmo que por “essas épocas” nas quais se ancoram o patriarcado europeu recente em que o desprezo pela figura feminina era transparecido, já existiam personalidades que rompiam com os ideais polarizadores. E, elas sabiam o peso da contestação que se enraizava sobre o ato de escrever.

Retomando a pesquisa de Constância Lima Duarte (1997), a autora relata uma série de “estratégias” às quais as escritoras do século inicial de formação literata brasileira precisavam se submeter, para que sua imagem, diante de uma sociedade misógina, fosse preservada: “muitas fizeram uso de pseudônimos masculinos, como forma de driblar a crítica e, ao mesmo tempo, se protegerem da opinião pública. Muitas filhas, mães, esposas ou amantes escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra” (DUARTE, 1997, p. 87).

O uso de pseudônimos ou mesmo o uso de algum nome masculino com proximidade a autora, acaba por dificultar o registro de nomes femininos, no entanto, isso não parece ser um problema irremediável quando se trata em resgatar pseudônimos de escritores consagrados no cenário literato.

Felizmente (mas tardiamente), a década de 80 inaugura a linha de pesquisa a qual se ocupa em recuperar a produção literária feminina do século XIX¹⁸, no mesmo período em que os estudos sobre a mulher na literatura é institucionalizado (SCHMIDT, 2010;

¹⁸ Faz-se notar a distância colossal de quase dois séculos para que esses escritos fossem revisitados.

HOLLANDA, 1992). O conjunto de passos que tencionam o avanço da ocupação feminina na esfera literária (concentrados na organização oficial sobre os estudos de mulher e literatura no país, e, no descobrimento de um significativo cabedal de obras postergadas em bibliotecas públicas e acervos particulares), faz notar os mecanismos de poder que circundam a instituição literária, além de demonstra o esforço específico em tratar de literatura e mulher para que realmente possa se ter a ocupação feminina nesse meio.

Mesmo que o século XX tenha aberto novas possibilidades para a atuação feminina, isso não significa que o caminho não foi tortuoso, repleto de estereótipos e ainda com uma taxa irrisória em contraposição à escrita masculina. Diversos nomes que transitam desde a recorrência opaca até o registro na historiografia literária demonstram como a legitimação da escrita realizada por mulheres é traçada sob entraves. Um exemplo que demonstra essa ocorrência é concentrado na reação de Graciliano Ramos ao ler o romance *O Quinze*, de autoria de que vem a ser a primeira mulher a compor a Academia Brasileira de Letras, a escritora Raquel de Queiroz:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: — não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. [...] Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural. (RAMOS, 1980, p. 137 *apud* DUARTE, 1997, p. 92). (grifo do autor).

Os “elogios” ao romance que recaem em críticas veladas à autoria feminina revelam o prorrogar da percepção que fora enraizada no século XIX. Além da concepção de julgar que seria um homem a construir o romance, é dada a característica do crivo “feminino” a delimitar o que poderia ser escrito por mulher, à medida que atesta a qualidade da obra por meio das características de autoria masculina.

Fato semelhante acontece com a escritora Arlete Nogueira da Cruz¹⁹ (a qual a personalidade e a escrita são objetos deste trabalho), ainda que no século XXI. Na obra *Sal e Sol*, na qual estão reunidas entrevistas de pessoas próximas à autora para falar de sua obra, seu marido Nauro Machado, que segundo a própria Arlete foi/é um dos seus maiores incentivadores, faz uma afirmação que mesmo sob o tom de reverência, expõe a percepção patriarcal que propõe um *lôcus* do que seria o penejo realizado por mulher:

¹⁹ Destaca-se ainda o fato de Arlete Nogueira da Cruz não ser citada em nenhuma das historiografias literárias gerais elencadas.

A literatura feita por Arlete possui um grau extremado a sensibilidade feminina, mas a ela se acrescenta uma completude mental que eu diria masculina (que me perdoem as feministas), tornando a literatura arletiana um produto homogêneo capaz de atingir uma gama de experiência que fica além da particularização inerente a um só gênero. (MACHADO *apud* CRUZ, 2006, p. 316).

Diante do levante das discussões no presente século sobre a autoria feminina, mesmo estando ciente dessas questões, o também literato Nauro Machado não se inibe ao fazer a associação de diferenças entre autoria feminina e masculina. O autor claramente induz a ideia de que a sensibilidade da obra arletiana invoca o sentimentalismo característico da escrita realizada por mulheres, enquanto a capacidade de raciocínio e crítica extrapola o lugar pretense e imbrica-se ao fazer masculino.

Os dados e exemplos elencados demonstram algumas das violações que a autoria feminina, assim como a representação de mulher nas narrativas enfrenta. Nos versos iniciais deste tópico, traz-se a posição de Lygia Fagundes Telles ao abordar a forma como o sujeito masculino limita o próprio “ser” e a atuação feminina, isto é, a autora discorre como as mulheres são direcionadas a um *locus* fraturado, em que seus saberes e vivências são menosprezados ou mesmo ignorados. A rebeldia está na ação de poder reafirmar a própria identidade de forma independente, o que está na autoria feminina e também nas personagens femininas tecidas por mulheres, pois a mulher é considerada “musa ou criatura, nunca criadora” (TELLES, 1992, p. 50-51).

Destaca-se ainda que de forma majoritária as escritoras trazidas nas historiografias elencadas são mulheres brancas que escrevem sobre mulheres brancas (sendo a única exceção o mencionar de Carolina Maria de Jesus, em uma única obra) o que explicita como a participação de mulheres de cor em campos privilegiados da história de seu povo percorrem caminhos ainda mais tortuosos e com representatividade ainda mais opaca.

Outro impasse que se concentra nas buscas realizadas nas historiografias literárias concentra-se no fato de grande parte dos autores canonizados — além de constarem o estereótipo do indivíduo autocentrados — encontram-se circunscritos ao eixo sul/sudeste, fato já constatado por Muzarte (1995) ao situar o século XIX²⁰ e Dalcastagné (2010) ao abordar a autoria contemporânea²¹.

²⁰ O poder dos grupos é, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/Minas, pois, só é canonizado o escritor que, vivendo nessas regiões, pode frequentar determinados círculos de influência (MUZARTE, 1995, p. 85).

²¹ Desses(as) autores(as), mais da metade está concentrada nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, para o primeiro período, chegando a dois terços no período mais recente (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 48).

Semelhante às linhas abissais que separam os eixos do Norte Global x Sul Global, inversamente e de proporção semelhante, existe a consagração dos autores que estão nas regiões sul/sudeste brasileira, monopólio capitalista urbano do país, em detrimento às regiões norte/nordeste. É diante dessa proposição a enveredar pelo objeto específico deste trabalho (que abrange a autoria de uma mulher que atua no cenário maranhense), que também se tomou como crivo analítico para as historiografias literárias supracitadas, o registro da proposição de escrita de mulheres oriundos/atuantes do Estado do Maranhão, o que, de forma assombrosa, não conta com nenhum nome feminino da região.

O Maranhão, indubitavelmente, é um estado que muito contribui para a literatura brasileira no início de sua independência literária, de modo a concentrar os ideais de nacionalidade e identidade nos primórdios da literatura do país. Solidificando-se com *Grupo Maranhense* (1832-1868) — aderente ao movimento romântico²² e liderado pelos poetas “imortais” (parte imprescindível do *Phanteon* maranhense) —, mesmo sendo provinciano, o estado se ergue com uma literatura madura justaposta a um forte comércio, fatores que estabelecem um destaque a nível nacional para região, o que faz com que o epíteto de *Athenas Brasileira* recaía sobre o Maranhão (CORRÊA, 2015).

No entanto, após o declínio do comércio — devido ao fim da escravatura e da mão-de-obra do sujeito negro escravizado — o Maranhão vive sob uma esfera decadentista em que marasmo se faz presente em suas letras, o que faz com que apenas no primeiro momento o estado tenha tido peso no cenário nacional. Mesmo sob a narrativa de decadência, um ou outro nome fazem com que a literatura executada por maranhenses tenha uma certa evidência, mesmo que às vezes seja caracterizada pela adjetivação de “menor” (o que ratifica a relação de poder imbuída no eixo sul/sudeste).

Diante dessas diretrizes, diversos nomes masculinos — desde o romântico Gonçalves Dias ao moderno Josué Montello — são trazidos nos verbetes das antologias elencadas, o que é de grande importância para a cultura literata maranhense, no entanto, essas ocorrências em detrimento à ocultação da escrita realizada por mulheres do estado revelam, uma vez mais, a padronização colonizadora a qual o cânone está imbuído, inclusive no âmbito local.

Enraizando-se de forma profunda, a colonialidade está presente nas estruturas mais gerais às mais restritas, de modo que assim como foram encontradas lacunas dentro das historiografias literárias que abrangem escritores de forma mais expansiva, ressalta-se como a

²² Movimento literário em que o Maranhão se tornou precursor (da primeira fase), obtendo destaque, principalmente, com Gonçalves Dias. A estética desse tende principalmente ao passadismo e ao pendor filosofante (BOSI, 2015).

literatura circunscrita à sua própria localidade, especificamente a que abrange a literatura maranhense, acaba por ser extremamente rotulada pelo protótipo de “identidade” e também pelo constante “saudosismo” à contribuição inicial respaldada no desempenho em favor do nacional.

O Maranhão elabora para si a configuração de tradição que é condensada pelas elites regionais que constantemente busca no mito da época de “ouro”. Destaca-se como o estado ao longo de sua história possui apego às normatizações provindas do mundo europeu, sendo o último estado da federação a reconhecer a independência do Brasil, além de que a solidificação do epíteto da “Athenas brasileira” se deu no contexto escravagista.

A partir desses acontecimentos que percorrem o itinerário cultural/social maranhense, nota-se que existe ainda a perpetuação de uma memória excludente que não se relaciona com o povo, mas que se entranha nas estruturas “ideais”, que na verdade recaem em estruturas de colonialidade a determinar o sujeito superior e os entes inferiores. O historiador Henrique Borralho elucidava no seu trabalho dissertativo *Terra e céu de Nostalgia: Tradição e identidade em São Luís do Maranhão* (2011) como as relações de poder, que estão no âmbito literário ludovicense/maranhense, estão ancoradas numa rede de violência simbólica extensa que envolve toda a estrutura latino-americana:

Perceber as formas com as quais literatos, artistas e intelectuais no Maranhão se relacionaram com o poder desde o século XIX foi uma estratégia de cooptação ao poder ou das benesses que dele puderam usufruir. Essa relação entre os letrados e os âmbitos do poder foi considerada por Angel Rama como a “cidade das letras ou letrada”. No entanto, esta não foi uma característica exclusiva de São Luís ou do próprio Maranhão, foi um traço característico da América Latina. Conforme Rama (1985, p.101): A cidade das letras foi uma marca essencial da colonização da América desde Tenochitlan até Brasília. Foi um parto de inteligência, foi um sonho de uma ordem e um lugar propício para encenar. A cidade letrada articulou-se com os meandros do poder, poder de toda ordem, poder simbólico, poder ordenador de estruturas de significação enquanto linguagem simbólica da cultura. (BORRALHO, 2011, p. 26).

Ao discorrer sobre o Maranhão, o autor corrobora a discussão introdutória que fora mencionada sobre a estrutura canônica literata brasileira, a qual atende a engrenagem que associa diretamente a narrativa que se pretende fazer majoritária, à medida que estabelece condições de superioridade x inferioridade, ao concentrar uma atuação de colonialidade no bojo de seu arcabouço: a “cidade das letras” não é composta pelo povo que constrói suas narrativas, e sim, pelo monopólio que “fabrica” o que objetiva ser representativo, e, conseqüentemente, repassado. Dentro do parâmetro de autocolonização, a literatura

canonizada no quadro ocidental envereda/afunila os mesmos pressupostos para a América-Latina, assim como para o entorno brasileiro e alcança o panorama maranhense.

É desse modo que se percebe como o Maranhão, mesmo sendo um povo miscigenado e com grande parte da população de origem humilde, nivela a sua historiografia literária aos escritores que melhor atendem ao estereótipo hegemônico. Assim, nota-se como a literatura maranhense é cercada por exclusões em diversos âmbitos (em relação a escritores negros como Sousândrade e Raul Astolfo Marques), além de “adequações” (como o branqueamento que acontece com Gonçalves Dias e Maria Firmina dos Reis), e, de forma semelhante como acontece com a literatura no cenário geral, minimiza de forma mais enfática a escrita de autoria feminina do estado.

Com o intuito de perceber como a literatura maranhense estabelece a visualização da autoria feminina local, assumiu-se a responsabilidade de se efetuar a análise das historiografias literárias do Maranhão²³. Assim, foram perscrutadas as obras *Bibliografia crítica da literatura maranhense*, de Jomar Moraes (1972) e *Panorama da literatura brasileira*, de Mário Meireles (1955), sendo obras que descrevem desde os primórdios da vida literária do estado; além dessas, abordou-se a obra *A poesia maranhense do século XX*, de Assis Brasil (1994) e a tese *Da literatura maranhense: O romance do século XX*, de Dinacy Côrrea (2015), que apesar de estarem circunscritas a uma época específica, possuem o caráter antológico almejado, além de que a última obra supracitada, embora delineie-se de forma mais ampla sobre o século XX, cita todos os movimentos literários ocorridos no Maranhão, assim como elenca diversos nomes de escritores desde a gênese de escrita ocorrida no estado. Os dados obtidos são exibidos na Tabela 2.

Tabela 2 - Historiografias literárias maranhenses e análise quantitativa pelo gênero de autoria

Obras	Nº total	Nº de autores	Percentual masculino	Nº de autoras	Percentual feminino
Bibliografia crítica da literatura maranhense	42	42	100%	0	0
Panorama da literatura brasileira	62	62	100%	0	0
A poesia maranhense do século XX	62	55	88,7%	7	11,3%
Da literatura maranhense: O romance do século XX	152	135	88,81%	17	11,19%

Fonte: Autora, 2022.

²³ As obras analisadas foram definidas segundo a disponibilidade na biblioteca do PPGLB e nos ambientes digitais.

A tabela 2 demonstra como as obras de Jomar Moraes e Mário Meireles, as quais estão imbuídas na segunda metade do século XX, embora sejam datadas, demonstram a grande lesão colonizadora que apaga totalmente os escritos femininos do século XIX e início do século XX. Ainda que o século XIX concentre a atuação da escrita realizada por mulheres principalmente por intermédio de periódicos — como *Pacotilha* e *Diário do Maranhão* (entre outros) —, nenhum nome desse período é contemplado pelos autores.

Devido a esses apagamentos que muitos nomes da literatura maranhense, que são de suma importância para o panorama geral, acabaram sendo violados pelo esquecimento por muito tempo, como é o caso da matriarca do romance de autoria feminina maranhense, Maria Firmina dos Reis, também pioneira em diversas frentes para o âmbito nacional.

Sendo contemporânea ao *Grupo Maranhense*, Firmina passou despercebida pela sociedade de sua época e ficou longe de integrar o grupo que deu “fama” ao estado. Embora sua obra tenha o enlace da estética romântica, a narrativa de *Úrsula* (1859) foge da idealização nacionalista, característica da escrita contemporânea a seus dias, tendo em vista que rompe com os parâmetros vigentes por trabalhar a denúncia social ao interpelar temáticas como o tráfico negreiro e a escravidão. Nesse sentido, Firmina, além de publicar o primeiro romance de autoria feminina no Brasil, torna-se a precursora da temática antiescravagista/abolicionista brasileira (TOLOMEI, 2019; CÔRREA, 2015). A partir dessa visualização que contempla a conjuntura da obra firminiana e suas perspectivas temáticas, Duarte (2004) argumenta que *Úrsula* vem a ser o primeiro romance afro-brasileiro realizado no país.

Destaca-se ainda como Firmina, sendo uma mulher negra, tematiza o sujeito escravizado a partir de uma experiência introspectiva, isto é, de quem conhece os percalços da colonialidade. Longe dos estereótipos costumeiros, a escritora traça uma abordagem, que, ainda que tímida, é politicamente comprometida por partir de um ponto de vista afrodescendente para tratar sobre as violências de sua época. Assim, Firmina estabelece uma postura de *práxis* decolonial revolucionária para seus dias, que ainda vivenciavam a escravização dos indivíduos negros.

O apagamento de Maria Firmina dos Reis nas principais obras locais, assim como nos mais requisitados materiais de bibliografia nacional, revela como a colonialidade de gênero segrega simultaneamente autor e obra, embora apresentem relevância histórica e estética. Em razão da característica fenotípica privilegiar o autor autocentrado, a autoria feminina negra é omitida; Em função de a narrativa afrontar o sistema predominante e trazer personagens que fogem do ideal burguês, a obra é negligenciada.

Outra idiossincrasia válida de contemplação para as historiografias de Moraes e Meireles, diz respeito à invisibilidade de escritoras do século XX, até mesmo para as escritoras já agraciadas pela ocupação de cadeiras na Academia Maranhense de Letras. Ocorrida em primeiro momento por Laura Rosa (1943) e, posteriormente, por Mariana Luz (a escritora vive e escreve no século XIX, mas passa a ocupar a AML em 1948, sendo a primeira mulher negra da academia local), as condecorações antecedem a publicação das antologias elencadas, no entanto, faz-se notar que nem mesmo as autoras consagradas pela própria academia são contempladas pelos principais documentos de registro de atividade literária local.

O descrédito e silenciamento da autoria feminina maranhense ocasionada até mesmo pelo entorno da região, faz-se perceber a causa de nomes de mulheres atuantes do Maranhão não se fazerem presentes nas historiografias nacionais. Desse modo, envereda-se pela identidade representativa, que contém na valorização hegemônica, o caráter nacional elaborado para si que se enraíza nos seus pormenores.

As obras mais atuais elencadas, sendo que a de Assis Brasil fora realizada nos anos finais do século XX, enquanto a tese de Dinacy Côrrea fora efetuada no século XXI, concentram uma atuação que, apesar de conter uma porcentagem baixa em comparação à escrita realizada por homens, apresenta uma participação significativa da escrita feminina do Maranhão, inclusive, essas são as únicas em que Arlete Nogueira da Cruz é mencionada.

Diante do total apagamento das mulheres nas primeiras obras elencadas, pode-se inferir que os apagamentos geram outros silêncios e desestímulos. Assim, as últimas obras analisadas — sendo que a obra de Côrrea (*id. ibid.*) debruça-se em um capítulo exclusivo para tratar do romance de autoria feminina —, ao conterem números baixos que ultrapassam por pouco um décimo, sinalizam a falta de incentivo para escrever e publicar diante da constante desvalorização da escrita realizada por mulheres.

O percorrer dos conceitos pela ótica decolonial, assim como a perscrutação pelo viés de crítica ao sistema literário, revela como a autoria feminina no itinerário latino-americano enfrenta percalços desvalorativos que advém das estruturas sociais e das intemperanças ocasionadas pela ferida da colonialidade.

Os indícios específicos do panorama brasileiro e maranhense demonstram como os embates são enfrentados desde o início da vida literária do país, que pautados no ideal de identidade e por meio do patriarcado hegemônico, decreta o *padrão de poder* que melhor corresponde aos ideais de progresso e civilidade que se almeja. Esta proposição, à medida que legitima o sujeito do saber, autentica o parâmetro de perpetuação na historiografia literária, de

modo a “fabricar” seu cânone com medidas homogêneas a constituir *linhas abissais* que separam os escritos modelares e os escritos “*outros*”.

Uma vez que o padrão autocentrado recai na figura do homem-branco-heterossexual-burguês, estabelece-se uma proposição de gênero em que existe uma posição de nivelamento da atuação feminina, que data desde o início da vida literária brasileira e escorre ao longo dos séculos. Ao dar centralidade à escrita realizada por mulheres e sua autenticação por meio das principais historiografias literárias gerais e locais, a análise quantitativa que resultou em números irrisórios, percorre um viés qualitativo que é sintomático de exclusões patriarcalistas misóginas.

Assim, evidenciam-se como os apagamentos que cercam a autoria feminina precisam ser revisitados, uma vez que os silêncios, longe de significarem pouca incidência ou mesmo ausência, na verdade são respostas que demonstram como a *colonialidade de poder* e de *gênero* encravam-se nas relações sociais e se expandem nas estruturas da história e de expressão de seu povo, o que precisa ser mais enfatizado a cada nova geração para que esses percalços não se repitam.

Longe de pousar um caráter de depreciação para as obras literárias que são basilares para a historiografia nacional, ressalta-se que a crítica pousa no fato de existirem exclusões que corroboram o desvozeamento de uns em favor de outros, como sintoma do que acontece no cenário social. Ao traçar esse paralelo que se faz de suma importância à justaposição dos estudos literários aos estudos sociais, no intuito de promover a reflexão das escamas mazelares e dos espaços pejorativos que recaem a diversos grupos e se enfatiza na esfera feminina. Há uma atitude decolonial de evidenciar esses índices de colonialidade para existir o promover de mudança e de respeito à alteridade.

Nesse sentido, este trabalho toma como centralidade a escrita da maranhense Arlete Nogueira da Cruz, a qual é totalmente apagada das historiografias gerais e até mesmo dos principais manuais bibliográficos maranhenses. Partindo de uma atitude decolonial, a autora possui uma escrita madura que constrói personagens negras, evidencia espaços periféricos da sociedade ludovicense e aborda crimes cometidos para com a mulher de cor, de modo que são expostas atrocidades que o mundo moderno aliado às estruturas misóginas e racistas perpetua. Essas questões pontuadas prontamente elucidam como o projeto literário de Arlete ergue-se sob uma postura decolonial de inconformidade com os percalços do mundo moderno.

A autora, seguramente, apresenta uma escrita preocupada com o fator social e com os indivíduos marginalizados, principalmente ao tratar sobre mulheres, o que é sinalizado ao

longo de toda a sua obra: nos textos que envolvem a crítica literária, aborda escritores de sua terra que são esquecidos; nos textos poéticos, aponta uma área de indignação; e, nos romances apresenta protagonistas personagens femininas que nos seus antagonismos, demonstram a desigualdade social que emana das estruturas citadinas, especificamente da cidade de São Luís. Além disso, demonstra os crimes que recaem sobre as figuras femininas inseridas em um contexto misógino e de violência.

Arlete Nogueira da Cruz, sob um projeto literário decolonial, desvela a voz feminina em um local apegado à tradição patriarcal e apresenta a sociedade por um olhar mais próximo do real e desprendido de idealizações. Dadas todas essas características que perpassam a autora e sua atuação literária, que se faz de suma importância percorrer sua personalidade e sua obra, como forma de reivindicar sua visualização dentro do panorama das letras maranhenses e nacionais.

Dessa maneira, diante de um quadro social que tanto agride as mulheres, inclusive no âmbito literário, contribuir-se-á com o itinerário de autoria feminina, a partir da trajetória de Arlete Nogueira da Cruz. Efetua-se, como uma *práxis* decolonial no âmbito da crítica historiográfica literária, pontuar um nome pouco comentado, no intuito que a escrita denunciativa de Arlete possa estabelecer-se como uma voz feminina ecoante.

O próximo capítulo desdobrar-se-á a apresentar de forma minuciosa o percurso literário e de vida dessa escritora provinda do Maranhão. Aponta-se como Arlete Nogueira da Cruz emana resistência em seus escritos, sendo dotada de grande criatividade criadora. Assim, desdobramento parte do intento de fomentar uma maior repercussão de suas obras, as quais muito acrescentam às letras brasileiras.

3 DESVELANDO E DESLUMBRANDO A PERSONALIDADE E A ESCRITA DE ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ

Arlete Nogueira da Cruz é não somente um valor em si mesma, como liberdade, autonomia e vontade criadoras, mas também de uma qualidade das mais representativas na galeria da presença da mulher na história geral da cultura do Maranhão. [...] Arlete Nogueira da Cruz é a síntese de uma tradição de gênero nas letras timbiras.

(Rossini Corrêa, prefácio de *O quintal*, 2014)

Neste capítulo, apresenta-se um bosquejo sobre a vida e a obra de Arlete Nogueira da Cruz. Sob uma atitude de decolonialidade, tem-se o intuito de promover uma revisão, apontando considerações e opiniões, com arcabouço formativo provindo principalmente da imprensa do século XX.

Evidencia-se através dos periódicos que a autora obteve visibilidade em certos momentos. Esse apontamento levanta questionamentos sobre a era hodierna acerca das causas possíveis que deixam sua excelente obra “engavetada”, no sentido de não ser tão reconhecida quanto deveria. Devido a essa constatação, apresentam-se comentários sobre a sua obra como crítica literária — e entusiasta cultural —, como poetisa e também como prosadora. Assim, propõe-se o processo de revisão literária nos liames de gênero a partir do desvelamento e, conseqüentemente, o deslumbramento diante dessa grande escritora maranhense.

Arlete Simão Nogueira da Cruz (nome de registro) ou Arlete Nogueira da Cruz Machado (nome de cartório pós-matrimônio) inaugura a escrita feminina romanesca do século XX no Maranhão²⁴. Sendo uma das precursoras do gênero no estado, Arlete teve uma única antecessora: Maria Firmina dos Reis. Para além de romancista/prosadora, a autora pertence ao mundo das letras maranhenses sendo também poetisa e crítica literária. É uma das grandes intelectuais do estado e um dos excelsos nomes da literatura maranhense, situando-se também no repertório nacional, de modo que obtém reconhecimento da imprensa e de autores do eixo sul-sudeste, localidade que nos séculos XIX e XX mais fervia a literatura brasileira²⁵.

No entanto, o conhecimento sobre sua personalidade e obra ainda são bastante limitados, diante da sua expansiva contribuição frente às letras e a cultura do Maranhão, além de que seu nome - assim como sua obra e seus feitos - são desconhecidos até mesmo pelos

²⁴ Em 1961, Arlete Nogueira da Cruz publica o romance *A Parede*.

²⁵ É importante destacar que aqui não se busca enaltecer o eixo sul-sudeste frente à literatura brasileira, promovendo-o diante da literatura maranhense, tornando-a menor. Pelo contrário, como visto no capítulo anterior, a historiografia literária brasileira perde muito por se centrar apenas em um estereótipo para constituir seu cânone, mas também não é retirada a autoridade em ser referência para a literatura nacional.

próprios maranhenses. Diante disso, faz-se preliminar um desvelamento da personalidade desta escritora, como uma apresentação de sua trajetória de vida e literária que se confluem.

Nascida em 7 de maio de 1936 na cidade de Cantanhede, no interior do Maranhão, é filha de Raimundo Nogueira da Cruz, agente da Estação da Estrada de Ferro São Luís/Teresina e de Enói Simão Nogueira da Cruz²⁶, escritora a qual chegou a escrever poemas e crônicas assinando com o pseudônimo de Márcia de Queiroz.

Aos 12 anos, mudou-se para a cidade de São Luís com seus pais, onde permanece até hoje. Desde muito cedo, Arlete Nogueira da Cruz destaca-se na sociedade maranhense, aparecendo a primeiro momento na imprensa, de forma tímida, na lista de aniversariantes das colunas sociais, tendo, inclusive, no seu aniversário de 17 anos a publicação de um poema em sua homenagem, o qual era intitulado “Arlete” escrito sob a alcunha de Márcia de Queiroz²⁷ (O COMBATE. São Luís, n. 5222, 7 mai. 1953, p. 3).

Notada de forma repentina por seus gracejos, Arlete tem visibilidade nas colunas sociais ainda adolescente por ser citada como uma das fortes concorrentes do concurso *Charm-Girl*. Tal fato leva a visualização de uma sociedade maranhense ligada ao dogmatismo patriarcal devido ao fato de desde cedo expor as jovens a etiquetas sociais em que a beleza se mostra como fator predominantemente (ou mesmo como único traço relevante), o que conduz a afirmação de que Arlete Nogueira da Cruz vivenciou de forma prematura o sexismo, sendo considerada no concurso em questão “uma das mais charnante e inteligente das nossas rodas sociais” (O COMBATE, n. 6926, 13 jul. 1957, p. 3).

Chama atenção a afirmação trazida pela coluna que mostra que o “charme” (trazido sob a alcunha de “charnante” na primeira frase do período), seria a prioridade em detrimento a “inteligente”. O sexismo é corroborado ao aparecer engravado na sociedade em situações que de tão comuns são naturalizadas, de modo que a mulher é submetida a normas de ser e estar, sendo que a qualidade feminina posta com maior relevância é a do pertencimento ao padrão de beleza.

Embora não se tenha registros de como se deu o desenrolar do concurso referido, sabe-se que Arlete deixa a beleza em segundo plano. Dando evasão aos aspectos estético-corporais para se inserir na perspectiva estética-literata, essa personalidade muito contribui desde jovem e permanece atuante até os dias de hoje²⁸ para as letras maranhenses e nacionais.

²⁶ Atualmente, a única biblioteca existente no município de Cantanhede recebe o nome da mãe de Arlete, Enói Nogueira.

²⁷ Pseudônimo de Enói Nogueira.

²⁸ Inclusive em 2021, na 14^o edição da Felis (Feira do livro de São Luís), Arlete Nogueira da Cruz foi uma das escritoras homenageadas.

Observando sua personalidade antes de adentrarmos em sua carreira literária, a escritora graduou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão e adquiriu o título de mestre em Filosofia Contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), defendendo dissertação intitulada *Rastro e Ruína - Experiência e Vivência Em Walter Benjamin*, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Kátia Muricy. É professora aposentada da Universidade Federal do Maranhão. Exerceu vários cargos na área da cultura, sendo a primeira Diretora do Departamento de Cultura do Maranhão, além de Secretária de Cultura e Diretora do Teatro Arthur Azevedo (BRASIL, 1994).

Traçando sua carreira literária, é situada no que Josué Montello indica na imprensa carioca como o florescer de “um novo grupo maranhense”. Arlete Nogueira da Cruz é mencionada entre os nomes de vozes modernas no Maranhão em que figuravam poetas, romancistas, contistas e ensaístas como Lauro Leite Filho, Fernando Braga, Viriato Gaspar, Carlos Cunha, Raimundo Fontenele, Chagas Val, Benedito Bazar, Reginaldo Teles, Ubiratã Teixeira, João Mohana, Erasmo Dias, José Chagas, Fernando Moreira, Murilo Ferreira, Jomar Morais, entre outros.

Montello discorre como a geração se desenvolvia vorazmente dentro do cenário literário e cultural, de forma que rompe com um hiato de atuação literária expressiva do estado do Maranhão. Tendo em vista o grande impacto do primeiro grupo em destaque da historiografia maranhense, o qual foi alcunhado de *Pateon Maranhense*, outras gerações foram constituídas, no entanto, essas não obtiveram o mesmo alcance que aquela que lhes precedeu. Assim, a geração que se situa Arlete Nogueira da Cruz, vem a ser tão (ou mais) enfaticamente atuante do que aquela que trouxe o epíteto de *Atenas brasileira* para o Maranhão:

Depois da geração do *Pateon Maranhense*, outras se têm constituído, ao longo do tempo, com o mesmo pendor das letras, na minha cidade natal. Se estas não chegaram a ombrear-se com aquela, na mesma teoria dos valores literários, pelo menos serviriam a resguardar uma bela tradição cultural, de que eu próprio me beneficiei há 30 e tantos anos, quando por lá me emplumei para estes meus modestos voos de beira de telhado. [...] São Luís tem hoje, no plano da cultura, condições de florescimento e atualização que não tinha a hora em que se constituiu e afirmou a geração de João Lisboa. São maiores, assim, as responsabilidades de seus poetas e prosadores. (MONTELLO *apud* JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano LXXX, n. 310. 8 abr. 1971, p.10).

Desse modo, nota-se a relevância das letras maranhenses da segunda metade do século XX, além da atuação de um dos poucos nomes femininos citados como atuantes e pertinentes

para além do cenário local. Adentrando aos primeiros vestígios da vida literária, a imprensa maranhense, mais especificamente o *Jornal do Maranhão* cita o fato de Arlete Nogueira da Cruz antes mesmo de publicar seu primeiro romance *A Parede* (1961) — o qual é considerado o marco inicial de sua carreira literária —, como uma personalidade já conhecida entre os intelectuais/literatos e pelo próprio povo maranhense:

A maior promessa literária do Maranhão, Arlete é, já por demais conhecida. Suas crônicas são famosas e eram ansiosamente esperadas quanto as do Bernardo Coelho de Almeida, em viagem pelo Interior, no programa “A crônica da cidade”, na rádio Difusora. Quando da estadia do acadêmico Josué Montello entre nós, Arlete levou-lhe seu primeiro romance, fruto de inesgotável e verdadeiro talento literário. O imortal Josué reconhecidamente o maior crítico literário do Brasil, ficou encantado com *A Parede*. (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XIX, n. 1981. 13 mar. 1960, p. 4).

O trecho acima extraído de material documental descreve como existia a vocação e repercussão da escritora antes mesmo de seu primeiro livro publicado. Embora não se tenha vestígios/publicações das crônicas relatadas, tem-se seu registro como fato na imprensa maranhense²⁹ que colaboraram para sua divulgação no estado, colocando-a em justaposição a Bernardo Almeida³⁰.

O periódico indica como Arlete Nogueira da Cruz consolida-se como prosadora já em seu primeiro romance, sendo considerada “a maior promessa do Maranhão”. No entanto, percebe-se como a imprensa maranhense é repleta de vestígios patriarcais que requerem atenção: no excerto descrito são destacados nomes de homens que são expoentes relatados de forma elogiosa, como forma de ratificar por meio do discurso masculino a veracidade de que Arlete seria de fato uma grande e promissora escritora.

É importante destacar que não se propõe o apagamento ou abrandamento de nomes masculinos que sem dúvida muito contribuíram para a produção e consolidação das letras maranhenses, mas, por outro lado, pode-se questionar o fato de como se põe a “prova” a qualidade estética da autora devido ao fato de não se falar apenas dela, mas serem trazidos justapostos à sua atuação a aprovação de homens para comprovar o discurso proferido.

Em 7 de maio de 1967, a autora passa também a contribuir com a imprensa maranhense, mais especificamente no *Jornal do Maranhão* como diretora da coluna *Suplemento Literário do Jornal do Maranhão* (SLJM). O suplemento é publicado

²⁹ Experiência também descrita em *Sal e Sol* em que Arlete relata: “escrevia pequenas crônicas, quase pequenos poemas em prosa, que eu escrevia, antes de compor *A Parede*” (CRUZ, 2006, p. 128).

³⁰ Poeta e cronista. Foi membro da Academia Maranhense de Letras, ocupando a cadeira n.º 14, na sucessão de Odilon Soares.

semanalmente e sai sob os auspícios do Departamento de Cultura do Estado, sendo um veículo de informação literária no qual foram realizadas entrevistas com poetas e críticos literários, além de apresentar os próprios escritos de poetas maranhenses, tais como Sousândrade e Ubiratan Teixeira, além de nomes pouco conhecidos ou recém-ingressos no meio literário.

A coluna fica em sua direção até o dia 26 de novembro de 1967, na edição de número 3713, passando-a a Arnaud Mascarenhas. Arlete prossegue contribuindo com o *Jornal do Maranhão* como colaborador, dando continuidade a sua atuação no meio cultural. A autora ainda figura sob praticamente toda a segunda metade do século XX em jornais locais, realizando entrevistas com escritores e críticos, além de publicar poemas de sua autoria (mas sem uma frequência pré-determinada).

Ademais, Arlete é comentada também na imprensa maranhense por outros intelectuais de seu tempo que escreveram sobre a escritora com muito apreço e carinho. Carlos Cunha, escritor e jornalista, comenta: “conheço o seu talento e a sua grandeza de coração, o que é muito raro no intelectual maranhense” (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXII, n. 3697, 28 mai. 1967). Lauro Leite também é dos intelectuais que fala da escritora na imprensa maranhense: “Arlete você é uma autêntica representante da mulher intelectual maranhense.” (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXII, n. 3700, 18 jun. 1967).

Tais comentários externam como o meio intelectual maranhense, na senda do século XX, possuía uma prepotência recorrente frequentemente justificada pela tradição cultural elitista (herança do século XIX e da *Athenas* brasileira) que dificultava os artistas em início de carreira. Dado esse fato, Arlete ao mesmo tempo em que burla esse cenário fechado à masculinidade e a intelectualidade soberba, ergue-se já no início de sua atuação literária como figura potencial para as letras maranhenses, inclusive ao abrir espaços e caminhos para outros artistas da terra (o que será discorrido logo mais).

Arlete Nogueira da Cruz figura não apenas na imprensa maranhense, desponta em periódicos também de outros estados, sendo na imprensa carioca suas aparições mais frequentes. Logo na primeira vez que é citada em um jornal que circulava no Rio de Janeiro, ainda muito jovem e com seu primeiro livro ainda a ser publicado, é percebida com uma obra de grande impacto e com o nome que deve ser guardado na memória, dadas as expectativas de pô-la em destaque nas letras nacionais. Tendo em vista às contingências que se tem acerca de Arlete, a escritora chega a ser comparada com a escritora francesa Françoise Sagan, como demonstra o excerto retirado da coluna *Vida Literária* escrita por Mauritônio Meira no *Jornal do Brasil*:

Por hoje, só posso dizer que os meios literários – e os leitores – se preparem para guardar na memória um nome novo no cenário da ficção. Trata-se de Arlete Nogueira da Cruz que é, assim, pela primeira vez publicada na imprensa carioca. Essa moça de apenas 18 anos, deverá aparecer este ano na crista de uma onda publicitária, como autora de um livro que, a contar pelas informações que recebemos, será um verdadeiro estouro na praça. O livro é um romance com o título de *A Parede* e seus originais estão no Rio, chegados de São Luís do Maranhão, onde a autora reside, nas mãos de um escritor de grande renome. Este declarou a respeito: - Essa moça me parece da primeira qualidade. Se quisesse fazer uma frase, poderia dizer que ela é uma Sagan passada a limpo, para quem está reservado um lugar de destaque nos quadros das letras nacionais, seu romance, que acabo de ler, exhibe uma extraordinária novidade de expressão e um ângulo de concepção artística impressionante em pessoa tão jovem. (MEIRA *apud* JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, ano LXIX, n. 5. 7 de jan. de 1960, p.6)

A alcunha prosseguiu-se e expandiu-se para além da imprensa carioca, de modo que foi contatado no periódico *Correio Braziliense*, o qual circulava no Distrito Federal, o seguinte excerto: “[...] escritora maranhense Arlete Nogueira da Cruz, considerada pela crônica literária do Sul do país como a ‘Françoise Sagan brasileira’, tal a similitude de seu estilo com o da famosa novelista francesa” (CORREIO BRAZILIENSE, Brasília, ano CLIII n. 456. 22 de out. 1961, p. 7).

Embora se compreenda que a comparação com a escritora francesa se dê de forma elogiosa, pode-se questionar o fato de constantemente a escrita nacional ser colocada justaposta com a escrita europeia para constatar a qualidade da obra literária. Inclusive, a própria Arlete chega a comentar em entrevista que recebe o comentário com indiferença, rebatendo-o:

Quanto aos comentários em volta do livro, sinto-me inteiramente à margem deles. [...] Quanto às citações feitas em meu nome em jornais do Rio, por exemplo, aquela de “ Françoise Sagan passada a limpo”, nada significa-me por enquanto. Esse paralelo traçado entre mim e a Sagan, veio-me em detrimento por sinal. (JORNAL DO MARANHÃO, São Luís. ano XIX, n. 1961. 13 de mar. 1960. p. 4)

Os comentários efetuados por Arlete ainda no início de sua vida literária demonstram sua personalidade forte ao compasso que exprime a sensibilidade e a originalidade da autora, o que vem a repercutir em toda sua trajetória literária, e, fazem-na uma ilustre da segunda metade do século XX, a figurar a imprensa maranhense e nacional. Dado o exprimir e soerguer de seu talento, Arlete tem seu rosto estampado em um dos jornais mais circulantes da cidade do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil*, na coluna *A foto literária*, como é exibido na Figura 2:

Figura 2 – A foto literária: Arlete Nogueira da Cruz



Fonte: *Jornal do Brasil*, ano LXX, nº 170, 21 de julho de 1960, p. 6³¹

“ANC” como é chamada na matéria, em que é relatada sua ida ao Rio de Janeiro para tratar com a livraria São José a edição de seu primeiro livro. O excerto demonstra como sua obra impacta fortemente não apenas a sociedade cultural ludovicense, mas também é reconhecida do outro lado país, de modo a ser citada em um dos grandes periódicos da capital carioca, referindo-se a ela apenas com suas iniciais, o que já sugere como essa informação já o suficiente para se identificar a figura da jovem literata maranhense.

Arlete é citada ao longo de todo o século XX na imprensa carioca, sendo mencionada, segundo nossas pesquisas, nos periódicos *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *A Luta Democrática*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal dos Sports*, e *O Fluminense*. Nesses são referidas publicações, projetos culturais, além de críticas literárias sobre obras diversas de sua autoria, sempre regadas a muitos elogios.

Ainda na década de 60, a escritora aparece também na imprensa/sociedade brasiliense com grande destaque quando visita a recém-instituída capital do Brasil. Com destaque reconhecido nas letras nacionais, é homenageada pelo deputado federal eleito pelo Maranhão Henrique de La Rocque:

A escritora Arlete Nogueira encontra-se em Brasília, desde ontem, em visita a pessoas de sua família aqui residentes. Hoje a romancista maranhense será homenageada pelo deputado Henrique de La Rocque, um dos que mais incentivaram no lançamento da obra, que vem causando “furor” nos meios literários nacionais. (CORREIO BRAZILIENSE. Brasília, ano CLIII, n. 456. 22 de out. 1961, p. 7).

³¹http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Arlete%20Nogueira%22&pagfis=7635

É importante destacar que as características e repercussão que demonstram a idoneidade literária da escritora, nas esferas local e nacional, são ressaltadas desde muito cedo, vindo muito antes do matrimônio com o também consagrado escritor maranhense Nauro Machado³². Inclusive, o casamento entre esses gerou grande repercussão na imprensa maranhense:

Nenhum acontecimento social da semana que passou foi mais importante para o mundo intelectual e jornalístico do nosso Estado que o enlace matrimonial da escritora Arlete Nogueira da Cruz com o poeta Nauro Machado, duas das mais expressivas figuras da *literatura brasileira* contemporânea (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXVI, n. 1329. 2 mai. 1971, p. 7). (grifo nosso).

Na mesma edição, em homenagem ao casal é publicado o poema “Asapassara” de Raimundo Fonteneles, com a dedicatória “Para Nauro e Arlete” e a crônica de Fernando Nascimento Moraes intitulada “Arletianas” (JORNAL DO MARANHÃO, ano XXXVI, n. 1329, 2 mai. 1971, p. 5),³³ o que demonstra a admiração que o casal tinha para a sociedade e para os intelectuais maranhenses.

Em 1985 o acontecimento do matrimônio dos intelectuais e promissores escritores maranhenses, Arlete e Nauro, vêm à tona sob o bom humor de Josué Montello na imprensa carioca, no *Jornal do Brasil*, no qual o autor relata:

Um dia, o poeta Nauro Machado decidiu casar-se com a romancista Arlete Nogueira da Cruz [...] O casamento foi feito às pressas porque a noiva tinha um compromisso administrativo em Brasília após a cerimônia diante do Juiz. E efetivamente tomou o avião, logo depois – deixando o noivo no Maranhão com esse pretexto a mais para escrever belos versos. Sarney ao saber do casamento, não se conformou com o casal separada por questões burocráticas em plena lua de mel e mandou buscar o Nauro, pôs os noivos num bom hotel de Brasília (JORNAL DO BRASIL, ano XCV, São Luís, n. 183. 8 de out. 1985, p. 12)

As constantes citações sobre a vida pessoal e literata de Arlete Nogueira da Cruz evidenciam sua importante atuação a qual repercutiu na segunda metade do século XX. A autora possui relevância na imprensa do Maranhão, mas obtém visibilidade também no cenário nacional, tendo em vista a grande circulação dos jornais que fazem menção dessa ilustre maranhense.

³² Poeta, considerado um expoente da Literatura Brasileira, que ocupou cargos no Detran, na Emater e na Secretaria do Estado do Maranhão.

³³ Ver anexo “a”.

Atendo-se às citações que são ofertadas a vida de Arlete, destaca-se o fato que após o matrimônio, as colunas sociais de periódicos do Maranhão passam a chamá-la de Arlete Machado, isto é, passa a ser reportada com o sobrenome de seu marido, o que demonstra, uma vez mais, como os dogmas patriarcais são expressos na imprensa maranhense, como mostra a Figura 3:

Figura 3- Arlete Nogueira da Cruz figura a imprensa maranhense como Arlete Machado



Fonte : *Jornal do Maranhão*, São Luís, ano XXXVI, n.1.833, 6 de jun. 1971, p. 1.³⁴

O patriarcado reforça constantemente as relações de poder entre sexos e a subjugação da mulher, sendo que seus traços são tão encravados na sociedade que aparecem corriqueiramente de formas tidas como comuns. Os sistemas familiares e sociais acabam por consolidar o poder masculino, sendo o pacto do matrimônio uma instituição que passa pelo crivo da “violência direta ou indireta, da força, da pressão social, dos rituais, da tradição, da lei, da educação, da religião, da linguagem, etc.” (AGUADO, 2005, p. 28).

Dessa forma, o costume cultural/social em que a mulher adere ao sobrenome do cônjuge, afirma a propriedade que se tem do homem sobre a mulher. Nesse caso, serve para que se recorra sobremaneira à figura de Nauro Machado, o que acontece de forma constante e faz com que Arlete passe a ser conhecida como “a esposa de Nauro” e não por sua obra. Por outro lado, é importante destacar como Arlete burla esse código ritualístico patriarcal, tendo em vista que na sua carreira literária a escritora continua usando o nome de solteira.

Retornando à questão do enlace matrimonial das “duas das mais expressivas figuras da *literatura brasileira* contemporânea”, pode-se traçar um paralelo entre essas duas personalidades. Nota-se que a reafirmação sob a figura de Nauro Machado percorre o tempo e faz com que o autor (felizmente) ainda seja conhecido, tendo em vista que o autor é lido e estudado em toda esfera nacional. Por outro lado, Arlete tem uma visibilidade amenizada e mais restrita ao âmbito local. Devido a esses fatores, levanta-se o questionamento: teria Arlete uma visibilidade amenizada por ser mulher (já que sua obra, indubitavelmente tem grande

³⁴ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=112135&pasta=ano%20197&pesq=Arlete&pagfis=5167>

potencial estético e literário)? Prosseguiria Nauro uma “expressiva figura da literatura brasileira” por ter as características que melhor atendiam ao cânone por ser homem e branco?³⁵

Este trabalho, seguindo a perspectiva decolonial, defende a ideia de que Arlete Nogueira da Cruz é uma entre tantas escritoras que não tem o merecido apreço e reconhecimento por ser uma curva fora do padrão canônico. Sendo uma mulher que é “irreverente” pelo ato de escrever, Arlete ainda possui os agravantes por transparecer a voz de personagens femininas, além de que suas obras incluem estirpes sociais mais vulneráveis, dentro de uma literatura predominantemente masculina e elitista.

Mostra-se como a influência e apreço pela figura de Arlete Nogueira em seu tempo e pelo âmbito intelectual eram equivalentes ao que possui Nauro Machado possuía, no entanto, na atualidade, a imagem da escritora passou a ser frequentemente vinculada a de seu marido, não lhe dando o merecido reconhecimento individual, além de que nos manuais bibliográficos maranhenses e nacionais dificilmente encontra-se o nome dessa.

Além dessa condição, percebe-se que grande parte dos leitores e pesquisadores de sua obra acabam ficando circunscritos ao estado do Maranhão, e conta-se ainda com o fato de a escritora ser desconhecida até mesmo pelos próprios maranhenses, ou ainda conhecem unicamente uma, no máximo duas de suas obras, sem reconhecer de fato todas as facetas de sua escrita. Tais circunstâncias reforçam a afirmação de que sua obra ainda precisa ser revisitada, lida e expandida.

Devido a isso, este tópico se dispôs a explorar aspectos da vida da autora para apresentar essa excelsa escritora que, infelizmente, ainda é pouco conhecida embora muito tenha contribuído/contribua para a cultura literata maranhense. Assim, esse preâmbulo introduz a demonstração de como Arlete, com sua escrita heterogênea, perpassa por diversas tipologias e gêneros textuais, obtendo êxito tanto na poesia quanto na prosa, além de ter importante atuação na crítica literária maranhense. Até o momento, são 15 obras publicadas, contando com as que organizou, sendo na prosa *A parede* (Romance – 1961, 1993, 1998), *Cartas da Paixão* (Ensaio filosófico – 1969, 1998), *Compasso Binário* (Romance – 1972, 1998), *Trabalho Manual* (Prosa reunida – 1998), *Contos Inocentes* (Contos – 2000), e *O Rio* (Fábula – 2012); Na poesia *Canção das horas úmidas* (Poesia – 1975), *Litania da Velha* (Poema – 1996, 1997, 1999, 2002, 2008, 2017), *O Quintal* (Poesia – 2013) e *Colheita*

³⁵ Importante destacar que aqui não se questiona a qualidade literária da obra de Nauro Machado, o questionamento se dá pelo fato de ele ser amplamente reconhecido e Arlete Nogueira da Cruz, apesar de ter sido considerada no meio literário nacional, atualmente ainda não ser conhecida tanto quanto Nauro.

(Antologia poética - 2015); E na crítica literária *A atual poesia do Maranhão*, (Crítica Literária - 1976), *João Mohana – 70 anos* (Suplemento 15-06-1995); *Nomes e nuvens* (Palestra – 2003), e *Sal e Sol* (Coletânea de textos diversos – 2006); e também chega a organizar junto com seu filho o livro póstumo em homenagem a Nauro Machado, intitulado *Impressões sobre Nauro Machado* (Coletânea de textos diversos – 2019).

Pinto Chagas ainda na década de 70, já prenunciava a grandeza da escrita de Arlete. Tendo em vista que muitos trabalhos vieram a ser publicados posteriormente, suas palavras eloquentes sobre a escrita da autora já reconhecia o trabalho elaborado até ali e pressentia o que se viria, o que pode ser percebido no trecho retirado do *Jornal do Maranhão*:

Arlete, talento imensurável, sensibilidade da agudeza de um cristal, é dessas escritoras que possuem raro dom de captar a realidade e transmuda-la em fragmentos poéticas de rara percepção humanística. Também a escritora alarde-la a um secreto poder de entender a tudo que se relacione com a cultura, como ainda, com o que diz respeito ao desenvolvimento cultural de São Luís. E esse poder, esse dom, podem ser melhor aquilatados, pela facilidade com que a escritora recria a um mundo imagístico dominado pelo sentimento mais nobre e pela ânsia de integração ao próximo, já que para ela, Vida e Arte se entrosam, se interpenetram, são indissolúveis, fundem-se num só ideal, que é o de elevar, até as culminâncias do aperfeiçoamento espiritual e moral, o ser humano. (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXVI, 71, n. 1924, 30 de mar. 19, p. 4).

Assim, considera-se que a tessitura arletiana configura-se pelo forte teor psicológico e fragmentário que se volta para questões existencialistas muito atrelados ao real. Construindo tramas psicossociais que se entrecruzam com perspectivas filosóficas, a escrita arletiana contempla o nostálgico, o sonho, a lírica e a ficção. Suas obras evocam na cidade de São Luís o pulsar de seus personagens, sendo o espaço um aspecto definidor para a busca de si e para a construção das subjetividades.

Já no âmbito da crítica suas produções deleitam-se no destaque especificamente para a literatura e contribuição cultural maranhense. Sua crítica evoca as qualidades dos intelectuais locais e apresenta nomes que surgem no novo cenário. A autora discorre também como ainda existem literatos (e, conseqüentemente, não se limita aos nomes já consagrados do passado) que fazem com que a produção no estado se mantenha viva.

Pelo fato Arlete Nogueira da Cruz ainda não ter o reconhecimento equivalente a sua grande contribuição que aqui se propõe visitar a vida e a obra dessa grande personalidade e contribuinte do meio cultural e literário maranhense. Para tanto, embora este trabalho esteja voltado para a prosa e mais especificamente para o romance *Compasso Binário*, propõem-se nos tópicos a seguir comentários sobre toda sua trajetória literária, no intuito de promover o

desvelamento e deslumbramento, além de construir um ponto de partida para futuras pesquisas e debates. Assim, segue-se nos próximos tópicos considerações sobre a escrita crítica, poética e prosaica, consecutivamente.

3.1 “A visualização de um tempo que foi meu”: contribuição crítica e cultural de Arlete Nogueira da Cruz para o Maranhão

Incontestavelmente, Arlete Nogueira da Cruz teve importante atuação no meio da crítica literária do Estado. Fomentando a cultura maranhense, Arlete atua em um período em que, assim como ela, outros jovens escritores se erguiam para inaugurar uma nova era. Assim, a escritora é contemporânea ao que Jomar Moraes chama de quarto ciclo literário maranhense (o qual ainda se vive atualmente), o que segundo esse corresponde a “um novo sopro a animar a velha província literária” (MORAES, 1972, p. 97).

Apesar de ser considerada a marcação temporal e literária atribuída por Jomar Moraes em a *Bibliografia crítica da literatura maranhense*, tendo em vista a publicação ocorrer em 1972, é importante destacar que não há a presença do nome de Arlete Nogueira da Cruz. Sendo um dos materiais de historiografia mais consagrados da literatura maranhense, a obra não apresenta o nome de nenhuma mulher nos movimentos e marcações literárias descritas pelo autor, o que evidencia a marginalização da escrita feminina no cenário do local.

Tal fato se torna ainda mais elucidativo pelo fato de Arlete Nogueira da Cruz ser amiga próxima de Jomar Moraes. Tendo trabalhado por muito tempo em conjunto com o crítico, na comarca de departamentos ligados a cultura do estado, é de conhecimento de Jomar Moraes o entusiasmo intelectual e literário de Arlete, inclusive, na obra supracitada, embora não a situe dentro do cenário literário, o nome da escritora é apresentado nas primeiras páginas, na dedicatória:

Para

Arlete Nogueira da Cruz Machado
– pelo calor de nossa amizade e pela
reafirmação, no Departamento de
Cultura, de seu amor à terra comum.

Diante desse velamento que sofre a escrita da autora, não apenas nesse, mas em diversos manuais bibliográficos de literatura maranhense e nacional, que se destaca a necessidade de revisitação da historiografia literária. Diante de escritores e escritoras que ficaram à margem por questões sociais, raciais, de gênero, entre outras, reflete-se como o

nivelamento transpõe-se do meio social para o literário e faz, como dito no capítulo anterior, que a literatura brasileira seja colonizada.

A partir dessas questões, destaca-se o fato de que Arlete Nogueira da Cruz elabora um projeto de escrita decolonial à medida que vem a ser uma voz a soerguer outras vozes. Tendo ela realizado um trabalho não de revisitação, mas de exposição de intelectuais da sua época — a qual experimentou uma geração muito frutífera e atuante para a elevação intelectual e cultural do estado —, pensa-se na interposição de uma ruptura, de forma que é a proposta principal dessa geração é não mais viver do passado, e sim escrever uma história em que o presente e a identidade do povo constituam a cultura local.

Em primeiro momento, a atuação como crítica e entusiasta literária de Arlete Cruz se dá por meio do Suplemento Literário do *Jornal do Maranhão*, o qual saía sob os auspícios da Secretaria de Cultura do estado. Seu suplemento foi um veículo fundamental para a divulgação da literatura e cultura maranhense, dando espaço para resenhas, poemas, entrevistas e críticas de diversos autores que vão surgindo na terra, sendo um espaço de divulgação para artistas locais em início de suas produções, e, conseqüentemente, ainda pouco conhecidos.

Essa reputação é atestada por diversos intelectuais, como Carlos Cunha³⁶ que em entrevista para a coluna diz: “a sua página é o único instrumento de que dispõe os intelectuais maranhenses para divulgação de seus trabalhos, em São Luís” (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXII, n. 3697, 28 mai. 1967, p.7).

Também é um veículo de notória exposição de escritos de autoria feminina, sendo palco de publicação para poemas de escritoras como Iza Blotino e Márcia de Queiroz. É exposto também o anúncio do lançamento, assim como um texto que resenha o primeiro livro de Lucinda dos Santos, entre outras contribuições que dão espaço para escritos de mulheres.

É importante destacar também que sua direção no Departamento de Cultura do Estado, rendeu diversos planos e realizações para valorização da área e de nomes da terra. Entre esses, sobre seus auspícios deu-se a organização e a publicação de dez livros de escritores locais, lançados de uma única vez, estando entre eles a primeira (e única até agora) Antologia de Contos Maranhenses.³⁷

³⁶ Foi jornalista e escritor maranhense, membro da Academia Maranhense de Letras (AML) e fundador da Academia Maranhense de Trovas (1968).

³⁷ Antologia de contos de autores maranhenses conta com nomes como Fernando Moreira, José Sarney, Luiz Melo, Reginaldo Telles, Bandeira Tribuzzi, Bernardo Tajra, Heitor, Jorge Nascimento, entre outros, totalizando vinte contistas, estando ainda entre eles as intelectuais atuantes Lucinda e Arlete (JORNAL DO MARANHÃO, São Luís, ano XXXIV, n 3769 13 de out. de 1968, p. 2).

Nota-se como Arlete Nogueira da Cruz além de fazer parte da escrita literária que se alça na literatura maranhense, vem também a estimular/apoiar a lírica e a cultura, sendo assim uma das principais representantes da geração que marca a segunda metade do século XX, por atuar em diversas frentes intelectuais. O amadurecimento da literatura do Estado e a vinculação direta com Arlete vem a inspirar Fernando Nascimento Moraes a escrever uma crônica publicada na imprensa maranhense, com o título adjetivando o nome da autora, sendo denominada “Arletianas”:

O poeta que medita é tão somente o poeta que deve expressar o sentimento equivalente ao pensamento. O seu trabalho não é apenas pensar; seu trabalho é traduzir a maior intensidade emocional de seu tempo. Sempre soube de poetas que viveram sem fé, mas nunca soube de poetas que tivessem vivido sem aquecer-se no fogo de suas reflexões. [...] O povo está sempre disposto a trocar por um saco de farinha qualquer livro de poesia. [...] É por isso – ARLETE – que onde quer que eu me encontre estarei sempre revoltado, atormentado. O fogo da espiritualidade precisa não só da inteligência e imbelicidade dessa gente como também da inocência e liberdade dos pássaros. A nossa geração consegue levar a cabo uma obra dum alcance histórico admirável. [...] Se fosse psicólogo eu diria que a força que faz dessa Juventude aquilo que é, tal como a deparamos, diria que essa força vem da consciência de haver compreendido o valor enorme do trabalho criador de tudo que é belo, grande e justo. (JORNAL DO MARANHÃO, São Luís, ano XXXVI, n. 3.865, 11 de out. 1960, p.4).³⁸

O excerto acima descreve como se desenvolve a perspectiva e expressão do escritor mediante o tempo em que vive, embora a produção literária/cultural muitas vezes seja desvalorizada pelo próprio povo. Por outro lado, indica como a geração ergue-se com maturidade a ponto de obter um alcance maior, dando destaque a Arlete Cruz como grande representante desta geração, sendo seu alocutário direto, enquanto àqueles que estão envoltos pelo movimento cultural dessa senda, compõem uma espécie de sóbole de Arlete, sendo, a propósito, chamados de “arletianas”.

Como grande entusiasta cultural, em 1968, é Arlete que propõe a criação da revista *Legenda*, a qual circulou na capital maranhense. Contando com a colaboração de diversos autores e artistas atuantes, a revista propunha o intuito de difundir e documentar a cultura local. A importância e execução desse projeto se faz tão importante que é descrita, mais de uma vez, na imprensa carioca na coluna *Panorama das Letras*:

Um grupo de escritores e artistas plásticos da terra, sob inspiração da romancista Arlete Nogueira da Cruz e com apoio do Diretor do Serviço de

³⁸ Texto completo no anexo “a”.

Imprensa Oficial e Obras Gráficas, Reginaldo Teles, cogita de fundar uma revista que reflita o atual movimento cultural maranhense. (JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano LXXVIII, n. 2, 10 de abr. 1968, p. 22).

A geração intelectual do Maranhão da década de 60 não se limita ao entorno local, uma vez que salta para atuação nacional. Por outro lado, diferente dos autores românticos, o reconhecimento que abrange uma maior notoriedade não se circunscreve a autores fixos ou a adequação universal, mas abrange a sacada cultural que integra a valorização específica e identitária do povo maranhense. Essa nova abordagem ganha às linhas dos jornais antes mesmo de vir a ser publicada e é retomada quando a produção torna-se concreta, ressaltando os autores e artistas que a compõem:

Em São Luís. Em vias de circulação a revista **Legenda**, reunindo produções de Arlete Nogueira da Cruz, Nauro Machado, José Chagas, Reginaldo Teles, Murilo Ferreira, Bernardo Coelho de Almeida, Saraiva Neto, Jorge Nascimento, José Maria Nascimento, Antônio Almeida, Pedro Paiva Filho e muitos outros. A revista pretende documentar para todo o país o que fazem no momento os maranhenses nas letras e nas artes. (JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano LXXVIII, n. 31, 26 mai. 1968, p. 24)

Prosseguindo com o trabalho de contribuir para a literatura maranhense de seu tempo, Arlete Cruz, em 1976, escreveu seu primeiro livro crítico, intitulado *A atual poesia do Maranhão*. Como o próprio nome da obra em questão sugere, a escritora faz menção de autores que surgem no novo campo cultural e literário maranhense, contemporâneos da segunda metade do século XX. A obra pontua como o pulsar do Estado ainda reverbera a lírica poética, em uma geração que a poesia se desenvolve com grande qualidade entre os intelectuais. Sendo uma obra de suma importância para a cultura maranhense, o livro recebe menção honrosa pela Academia Maranhense de Letras, além de ser citado lado a lado a grandes manuais de poesia do Estado como *A Poesia Maranhense do Século XX* organizada por Assis Brasil (MARANHAY, 2021).³⁹

Nessa obra, Arlete comenta a produção literária dos seguintes autores: Antônio Moisés, Chagas Val, Ciro Falcão, Cunha Santos Filho, Emilson Costa, Francisco Tribuzi, Henrique Corrêa, João Alexandre Jr., João Waldo, Luiz Augusto Casas, Raimundo Fontenelle, Rossini Corrêa, Valdelino Cécio e Viriato Gaspar. Além dos nomes citados, ela menciona Banderia Tribuzi, José Chagas e Nauro Machado como nomes que se destacam em um prazo de três décadas consecutivas.

³⁹ As obras são postas em paralelo na revista *Antologia: Antenienses* devido ao fato de ambas comentarem a obra de José Tribuzi Pinheiro Gomes, pontuando que “é um poeta amplamente aplaudido nas principais antologias poéticas do Maranhão” (MARANHAY, 2021, p. 86), sendo as antologias citadas as obras de Arlete Nogueira e de Assis Brasil mencionadas.

Importante destacar que a obra aborda nomes que vieram a se consagrar no cenário local e nacional, e também autores pouco evidentes no cenário literário. Por consequência, *A Atual poesia do Maranhão* vem a ser um meio de exposição do trabalho artístico desses poetas, no entanto, percebe-se que são citados escritores somente do sexo masculino. Tendo em vista que não há a presença de mulheres na obra, questiona-se o porquê da ausência da menção da autoria feminina, tendo em vista que existiam mulheres escrevendo nessa senda da década de 70, e outras tantas que vieram antes e apareciam tanto na imprensa do estado, como em publicações independentes, podendo ser citadas, por exemplo, Dagmar Desterro, Lucy Teixeira, entre outras.

Também é situado na bibliografia crítica de Arlete Cruz o suplemento intitulado *João Mohana – 70 anos* (15-06-1995), o qual foi encartado pelo jornal de São Luís, *O Imparcial*. Resultado de sua atuação na imprensa local em um suplemento cultural e literário, Arlete realiza uma pesquisa apurada reunindo artigos, ensaios, entrevistas, fotografias, dados, e outros textos que foram redigidos no intuito de homenagear o autor. O suplemento de 52 páginas é publicado em um jornal de São Luís, no dia do aniversário de 70 anos de Mohana — e dois meses antes de seu óbito —, o qual segundo a própria Arlete “modéstia à parte, é o mais completo até então dedicado a este brilhante intelectual brasileiro” (CRUZ *apud* JACINTHO, 2015).

Arlete Nogueira da Cruz escreveu ainda *Nomes e Nuvens* (2003), livro fruto de uma palestra em que a autora aborda praticamente toda historiografia literária maranhense, indo do final do século XIX até o século XX. A autora tece críticas à estética de uma época marcante para a vida literária maranhense, a qual é superestimada e ainda produz saudosismos em muitos intelectuais: o período dos escritos românticos.

A autora argumenta que o que existiu neste período foram produções são-luisenses produzidas por intelectuais do Estado — ou ainda por aqueles que nasceram no Maranhão, mas buscavam novas terras —. A crítica ferrenha consiste em como a autora pontua que apesar de possuir grande qualidade estética, a poesia elaborada na época não se relacionava com o povo, suas raízes e sua cultura, de modo a julgar que não se existia uma literatura propriamente maranhense.

Em contrapartida, nessa mesma obra, Arlete demonstra que a última geração sobre a qual escreveu (de 1970 e 1980) está sobre plena maturidade. Posto que os direcionamentos e as transformações na própria sociedade levam os escritores ao respirar de novos ares, existe uma reformulação de estéticas que tendem ao engajamento poético, de modo que passam a dinamizar na ficção os problemas e mudanças sociais vivenciados. É o que descreve O

Suplemento Cultural & Literário *Guerra Errante* do *Jornal Pequeno* sobre essa geração citada nessa obra crítica arletiana:

Todos respirando os novos confrontos impostos por circunstâncias e transformações radicais que vão do local e do nacional ao global: expansão e descentramento da cidade, derrocada e morte do militarismo, liberdade de pensamento, noção de uma “aldeia global”, tecnologização crescente, aumento da violência urbana e aparecimento da massa abandonada nas ruas. (GUERRA ERRANTE, 2012 *apud* MARANHAY, 2021).

Isto é, os autores deixam as idealizações oníricas do passado, e, passam a atuar com uma produção literária mais lúdica que transparece o engajamento, ao problematizar as características correntes da modernidade e realidade maranhense. É de grande valia destacar que essa nova geração contém a presença de muitas estéticas e influências que corroboram uma atuação literária que foge do convencionalismo beletrista que o estado estava acomodado: ao fugir dos ideais de métricas e de temáticas elogiosas, a escrita que se impõe beira a sátira-crítica, ao compasso que aprecia e valoriza a cultura local, de forma que, indubitavelmente, muito vem a acrescentar ao cenário cultural do Estado.

A partir dessa visualização, Arlete traz nomes diversos que representam esta nova geração que surge para as letras maranhenses, como Alex Brasil, Celso Borges, César Willian, Chagas Val, Rossini Côrrea, Couto Correa Filho, Cunha Santos, Eduardo Júlio, Eudes de Sousa, Fernando Abreu, Joe Rosa, Luís Augusto Cassas, Paulo Melo Sousa, Raimundo Fontenele, Roberto Kenard, Ronaldo Costa Fernandes, Viriato Gaspar, entre outros. Além disso, a obra dá atenção também para a escrita de autoria feminina, citando os nomes de Dilercy Adler, Laura Amélia Damous, Lenita Estrela de Sá, Lúcia Santos e Sônia Almeida, os quais são “alguns dos nomes cujo conjunto fazem uma poética não passível de redução: ora ‘marginal’ e underground, concretista, neo ou semiconcretista, ora lírico-sentimental, ora metalinguística; poundiana; hierática; epigramática; hierofânica...” (GUERRA ERRANTE, 2012 *apud* MARANHAY, 2021).

Escreve também no âmbito da crítica o livro *Sal e Sol* (2006) no qual a autora reúne artigos, crônicas, resenhas, prefácios de livros, discursos e palestras que proferiu, além de comentários de outros intelectuais sobre ela (Arlete). Dado o conteúdo ímpar que relaciona escritores, a vida, a cultura e a arte maranhense, a obra é considerada pelo Prof. Dr. Ricardo Leão, que prefaciou o livro, como “uma referência incontornável para todos aqueles que desejam conhecer ou mesmo escrever sobre a historiografia da arte e literatura maranhenses” (LEÃO *apud* CRUZ, 2006, p.13).

A obra que possui mais de 50 títulos apresenta mais de 300 páginas, que possuem o objetivo central de documentar fatos importantes que ocorreram no desenvolvimento cultural nas últimas décadas no estado. Além disso, está contida na obra homenagens a nomes que atuaram na literatura e na história intelectual maranhense que são contemporâneos à Arlete, a apresentar um período composto de plena atividade, na senda da segunda metade do século XX, de modo a ratificar uma grande efervescência que se renova no campo cultural do Estado.

O livro é dividido em três partes, sendo a primeira intitulada *Artigos e crônicas, resenhas, abas e prefácios de livros* na qual a autora tece comentários muito sensíveis e até mesmo pessoais sobre literatos e intelectuais maranhenses — e ainda outros expoentes, que mesmo fora do estado, acabam por contribuir para a cultura local. Importante destacar a percepção cultural da autora registrada nessa obra, a qual menciona três vertentes distintas de intelectuais, em que cada uma apresentava uma perspectiva específica a ser desenvolvida na produção local:

Como todos os instantes da vida cultural de uma sociedade, a de São Luís, nos anos 40, apresentava três grupos convivendo entre si: aqueles que teimavam em continuar as práticas passadistas; aqueles que exercitavam solitariamente uma obra consistente; e aqueles que desejavam dinamizar o meio com mudanças, promovendo todo tipo de animação. Passadistas de lado, a década de 40 contou com a presença marcante de intelectuais de peso, atualizados com o que havia de melhor e influenciando sutilmente jovens, através dos jornais e da sala de aula. (CRUZ, 2006, p. 73)

Diante da recorrente atribuição de decadência que é relacionada às gerações pós-eras-antenas-brasileira⁴⁰, Arlete traz sob uma escrita leve e profunda, um novo olhar sobre uma geração. A inovação vem a ser a palavra-chave que compreende a produção cultural, a qual ao deixar o passadismo de lado, busca manter a riqueza cultural e artística próprias do homem e da mulher maranhense, no intuito de fomentar a constituição de uma identidade própria para o Estado. Desse modo é posto como as letras do Maranhão, além de passar por um processo contínuo de renovação, inovam na sua vicissitude e beleza, de forma que, assim como a capital litorânea, ainda que apresente mudanças ao longo do tempo, continua a irradiar sal e sol.

E no intuito de — segundo a própria autora na apresentação de *Sal e Sol* —, contribuir com o tempo que fora dela, Arlete Cruz traz nomes de seus contemporâneos atuantes na

⁴⁰ Refiro-me ao fato de como a geração romântica trouxe o epíteto de Atenas Brasileira para o Maranhão, e como as gerações posteriores por não terem o mesmo alcance, acabaram sendo frequentemente associadas à decadência.

intelectualidade crítica, jornalística, literária, jornalística e cultural. Sendo a grande maioria das personalidades elencadas de seu próprio círculo social, o livro detém de diversas fotografias, com a própria Arlete acompanhando as figuras sobre quem escreve, dentre elas as Figuras 4 e 5:

Figura 4- Arlete acompanhada de escritores da terra Benedito Buzar, Enói Nogueira da Cruz (mãe de Arlete), Marly Sarney, Arlete, José Sarney e Marieta Burnnet, mão de Lago Burnett (da esquerda para direita).



Fonte: *Sal e Sol*, 2006, p. 103.

A Figura 4 integra a coleção de Benedito Buzar e corresponde à ocasião em que o escritor Lago Burnett, na Galeria dos Livros, é homenageado por diversos intelectuais locais, fato comentado por Arlete no artigo intitulado “José Chagas: 35 anos” presente em *Sal e Sol*.

Figura 5 - Nelly Novaes Coelho, Naíldes Lago, Arlete e Lucy Teixeira (da esquerda para direita).



Fonte: *Sal e Sol*, 2006, p. 215.

A Figura 5 exhibe escritoras exponenciais para a literatura maranhense que reverberam a força e qualidade estética da escrita feminina do estado, ao lado da pesquisadora paulista Nelly Novaes Coelho. Arlete traz a fotografia incluída no artigo “O dicionário de Nelly Novaes Coelho”, também presente em *Sal e Sol* —, no qual a autora aponta a pretensão ainda abstrata da estudiosa de formar uma antologia com verbetes de escritoras brasileiras.

Assim, o livro traz os nomes de Fernando Moreira, Assis Garrido, Odylo Costa, filho, Antônio Almeida, João Mohana, Nagy Lajos Endre, Cosme Júnior, Luiz de Mello, Josué

Montello, José Nascimento Moraes Filho, Tácito Borralho, Carlos Gaspar, José Chagas, Lago Burnnet, João Pedro Borges, João do Vale, Edson Vidigal, Henrique Augusto Moreira Lima, William Amorim, Marçal Athayde, José de Ribamar Belo Martins, Hidelberto Barbosa Filho, Reginaldo Telles, Luís Augusto Casas, Ivo Barroso, Antonio Carlos Secchin, Ambrósio Amorim, Valdelino Cécio, Alex Brasil, Sérgio Brito, Dil Pires, Ubiratan Teixeira, José Louzeiro, Bernardo Coelho de Almeida, Bandeira Tribuzi, Péricles Rocha, Chico Maranhão, Janilto Andrade; citando também as ilustres mulheres de letras: Nair Ericeira, Maria de Lourdes Lauande Lacroix, Luzilá Ferreira, Janaína Azevedo, Nelly Novaes Coelho. Sendo que alguns dos nomes são retomados de suas obras anteriores, outros são novos resgates de Arlete, configurados no que a autora confessa ser

Lamentáveis lapsos existentes, no meu *Nomes e nuvens*, arrolando escritores maranhenses que contribuíram através da palavra escrita (não só poetas e ficcionistas, como meu tema ali requeria, mas também historiadores, ensaístas e jornalistas) para uma visibilidade da literatura maranhense do século XX. (CRUZ, 2006, p. 232).

Na mesma obra, a autora ainda desbrava memórias afetivas: são realizadas homenagens póstumas à Márcia de Queiroz (pseudônimo de Enói Nogueira, sua mãe) e a seu pai Raimundo, além de escrever sobre uma visita que havia feito à sogra. Entre essas cortesias pessoais são tecidas sob o fundo de resgate da história e de aspectos culturais e identitários do Maranhão.

Também é de grande valia destacar os relatos contidos em *Sal e Sol* que evidenciam como a atuação em prol da exploração literata e cultural de Arlete se torna referência para fora do estado. Arlete chega inclusive a ser procurada por outros pesquisadores como fonte, como ocorre no caso em que a autora é contatada pela ensaísta Nelly Novaes Coelho para listar nomes de escritoras maranhenses (poetisas e ficcionistas), as quais já haviam publicado alguma obra, para um dicionário que estava organizando. Embora o contato tenha se dado cerca de 15 anos antes da publicação do *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), Arlete, descreve que: “comecei a relacioná-las a partir de Maria Firmina dos Reis, e, em São Luís, pesquisando melhor, mandei a lista que me foi possível levantar das nossas escritoras.” (CRUZ, 2006, p. 213).

Na segunda parte da obra, intitulada *Um discurso, um relato, uma palestra*, são descritos os discursos proferidos pela autora quando secretária de Cultura do Estado durante a inauguração da Casa de Cultura Josué Montello. A escritora relata ter cumprido com a meta de “desenvolver um projeto de *interiorização cultural* a partir do *mapeamento* da nossa

cultura” (CRUZ, 2006, p. 279) (grifo da autora), o que realça o desejo constante de contribuir para a documentação e materialização da identidade local.

Também é comentado sobre o curta-metragem produzido por Frederico Machado, sendo uma obra homônima a sua *Litania da Velha* (o que será descrito posteriormente), além do depoimento sobre algumas de suas obras, suas construções e as relações com familiares que contribuíram com sua escrita.

Na última parte de *Sal e Sol*, são postos alguns depoimentos inéditos sobre Arlete Nogueira da Cruz. São trazidos os seguintes textos: uma crônica de Bernardo Coelho de Almeida; as palavras de Erasmo Dias; uma carta de Turíbio Santos; um depoimento de Luiz de Mello; e trechos de uma entrevista com Nauro Machado.

Dada a sua importância de documentar produções e artistas maranhenses, o livro é comentado de forma muito elogiosa por diversos intelectuais em meios de comunicação circulantes no Maranhão, como Antonio Carlos Secchin (*O Estado do Maranhão*, 12 de nov. 2006), Affonso Romano de Sant’Anna (em carta à autora), José Louzeiro (*O Estado do Maranhão*, 15 de out. 2006), Ricardo Leão (*Sal e Sol*, 2006), José Mario da Silva (*Abismos do Ser*, 2009). Além disso, a obra é comentada também na imprensa carioca por Antonio Olinto:

Louvo, por isto, os livros que registram, discutem e mostram os movimentos culturais de uma região e levantam a memória de trechos de nosso País [...] Daí a força do livro que recebo do Maranhão, “Sal e sol”, de Arlete Nogueira da Cruz. A memória cultural daquela região está nele toda. Escritora de atividade permanente pode Arlete Nogueira da Cruz apontar os pontos altos de um movimento cultural [...] O que Arlete Nogueira da Cruz desejou e conseguiu fazer foi dar um retrato completo e minucioso da cultura em geral, e da literatura em particular, no seu Estado [...] Livro como o de Arlete Nogueira da Cruz faz bem a uma literatura. Ao longo de suas trezentas e muitas páginas, é a cultura de um povo que se exhibe com minúcias de apreciações e precisão de identificações. Deve ser lido como obra essencial na luta pela preservação de nossa memória e de nosso chão cultural. (TRIBUNA DA IMPRENSA, 2007, p.8 *apud* CRUZ, 2017, p. 167-168).

A partir desses dados e comentários, nota-se a riqueza singular que a obra contém acerca das letras maranhenses. Mirando em uma geração que não toma como norteadora a geração precedente (a qual, segundo a autora, pouco se familiarizou com o povo), os intelectuais percorridos inserem-se como medida necessária à valorização da cultura e identidade que se constitui no estado. Assim, atribui-se a pontuação de que *Sal e Sol* é uma obra necessária não apenas para a intelectualidade local, mas que representa parte da riqueza

cultural situada no âmbito das letras nacionais, de modo a ser considerado o livro de maior significado para a **atuação crítica** de Arlete Nogueira da Cruz.

Seu último livro publicado — até então — no âmbito da crítica literária intitula-se *Impressões sobre Nauro Machado* (2019), o qual organizou juntamente com seu filho Frederico Machado. A obra se trata de uma homenagem póstuma ao homem que foi seu companheiro por tantos anos, publicado em parceria com a seccional Ordem dos Advogados do Brasil no Maranhão (OAB/MA).

Impressões sobre Nauro Machado (2019) é o principal material de apoio acerca de Nauro Machado. Resultado de uma incansável pesquisa composta por artigos, ensaios, cartas, fotografias, poemas (entre outros textos), a coleção é realizada por Arlete desde quando havia se casado com o escritor, em 1971. A obra reúne, em suas mais de 600 páginas, 264 textos que vão da pessoa à obra do escritor. É o livro que segundo a própria Arlete, em entrevista para a *TV Assembleia Maranhão*, foi o que mais teve satisfação em organizar e mais lhe trouxe felicidade. (TV ASSEMBLEIA MARANHÃO, 2019).

Dado o seu grande entusiasmo e sua preocupação com a cultura local, assim como sua contribuição para a própria crítica literária, é que a imagem e atuação de Arlete Nogueira da Cruz, inquestionavelmente, são de suma importância para o Maranhão. Ao celebrar o presente e demonstrar como a tradição literária ainda vive, destaca-se o compilar da contribuição tão rica desta intelectual maranhense. Assim, destaca-se a pontuação acerca da obra crítica de Arlete Nogueira da Cruz nas palavras de Ricardo Leão:

Como consciente animadora cultural, personagem importante de nossa vida artística ou literária – quando o pôde, por meios oficiais ou não, sempre estendeu a mão aos nossos mais importantes talentos -, Arlete deixou um importante legado e uma inegável contribuição para a feição da cultura maranhense do século XX, que sem ela seria indubitavelmente mais pobre (LEÃO *apud* CRUZ, 2006, p.16).

A partir da coligida de informações acerca da produção crítica de Arlete Nogueira da Cruz, ressalta-se, uma vez mais, a sua importância para as letras no âmbito local e nacional, e, a necessidade de valorização da sua obra. Tendo em vista que embora tenha uma rica contribuição para as letras maranhenses, principalmente no que diz respeito às últimas gerações, seu trabalho ainda ficou circunscrito a um grupo ameno, de modo que sua faceta de crítica e entusiasta cultural é desconhecida por muitos — inclusive pelos conhecedores de sua produção literária —.

Quer seja pelo fato de o interesse pela cultura e produção maranhense ser mais enfático no trabalho das primeiras gerações, quer seja pelo fato de a produção da autora em si ter caído em detrimento por motivos de gênero e padronização, o que infelizmente ainda está encravado na nossa sociedade, indubitavelmente, a obra crítica de nossa escritora enriquece a produção literária local e nacional, de modo que se espera que essa revisão possa abrir espaços para um maior conhecimento sobre a crítica arletiana.

3.2 “Carregando brio e saudade”: a poesia arletiana

Nas palavras de Secchin (2006), Arlete Nogueira da Cruz é uma “autora que não se divide, antes se multiplica, nos vários desdobramentos do verbo”. A partir dessa afirmação que se ressalta a vasta atuação dessa escritora, para introduzir mais uma faceta do brilhante trabalho desta literata maranhense: a da poesia.

Como já relatado, é filha da também poetisa Enói Nogueira que assinava sob o pseudônimo de Márcia de Queiroz, a qual teve o livro intitulado *Poemas* (1993) publicado postumamente por iniciativa de Arlete. A partir desse fato, pode-se questionar se a sua inclinação para a escrita poética já descendia e tinha influência do fazer literário de sua mãe, dado que a própria Arlete relata observar atentamente os traços silenciosos e pensativos da mãe, o que lhe transmitia uma atmosfera sentimental a pressentir a inspiração para poesia:

Às vezes a via pensativa, escrevendo e, cheia de encantamento, contemplando-a, naqueles instantes, pressentia já a grandeza e o mistério poético se realizando. Há uma certa gravidade no gesto de quem cria e a minha fé, nesse gesto, vem do tempo em que a via mudando o seu silêncio nas saudades indeterminadas de tudo que não teve e de tudo quanto queria. A esperança maior do poeta é a própria realização de seu verso: foi o melhor que pude aprender com MÁRCIA DE QUEIROZ. (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXII, n. 3696, 21 mai. 1967, p.7).

Além do observar, a autora revela o aprendizado da concretização do verso. É indicado o processo que vai das divagações, ideias e percepções de mundo que lampejam na mente do poeta, à concretização da palavra escrita, quase que passando da abstração para o “palpável” do fazer poético, sendo esse um aprendizado que obteve com Enói Nogueira — ou Márcia de Queiroz.

Diante da atuação dessa outra personalidade que possui pouca visibilidade, aproveita-se o ensejo para destacar a personalidade de Enói Simão Nogueira da Cruz. A escritora, que publicou em diversos jornais de São Luís e também em Catanhede (sua cidade natal), debruçou-se na prosa — com crônicas acerca de acontecimentos locais — e na poesia — sob

as métricas e delicadezas da estética parnasiana —. Em um período, ainda no início do século XX, em que o papel da mulher era restrito ao lar e ao matrimônio, para se “proteger” do escândalo das mulheres que driblavam esse destino, optou por utilizar o pseudônimo já citado, Márcia de Queiroz, o que é descrito pela própria Arlete em *Sal e Sol* (2006, p. 80):

A produção literária, em prosa e verso, de Márcia de Queiroz, ainda que modesta, é, além de digna, significativa, por representar a coragem desta autora em afirmar-se como um dos poucos nomes femininos, naquelas décadas de 20, 30, 40, 50 e 60, quando a mulher, em São Luís, tinha dificuldades de vencer os fortes preconceitos existentes contra si.

Ao seu modo, dado o período em que viveu e escreveu, Márcia de Queiroz vem a romper com os ideais de mulher de seu tempo. Sua escrita torna-se um ato de resistência em uma sociedade com um forte patriarcado refletido na imprensa como um todo. Arlete contribui para essa afirmação a partir do resgate de uma situação que Márcia de Queiroz vive e que com audácia, burla:

É sintomático o que lhe escreveu o diretor-proprietário da *Tribuna* (tio de Franklin de Oliveira e onde este obteve seu primeiro emprego de jornalista), Agnelo Costa, em carta de 1929: “Queira honrar sempre o meu jornal com a sua colaboração erudita, sem esquecer de que, por ser mulher, deve preferir o que é incessante interesse desse belo ente perfeito, o que mais domina o Mundo pelos sentimentos e pelo coração, do que pelo espírito e pela inteligência. Assim, escreve-nos a gentil patrícia sobre (...) festas, casamentos... e modas.” Apesar dessa recomendação, Márcia de Queiroz preferiu continuar escrevendo sobre a influência da dor na devastação dos sonhos. (CRUZ, 2006, p. 81).

Destaca-se como o patriarcado, tão encravado na sociedade daquele início do século XX, acredita ser condescendente pelo fato de abrir espaço para a escrita feminina na imprensa. No entanto, observa-se como esse resume a mulher a temáticas superficiais que a colocam sob a égide sentimental considerando-a incapaz de pensamentos mais profundos e inteligíveis. Daí a importância deste adentro a personalidade de Enói Nogueira, para se ponderar como esses traços que inferem sobre a figura feminina são antigos e acabam sendo perpetuados até atualmente. Assim, ressalta-se como existiram figuras exponenciais de autoria feminina para contrariar a seu tempo (e ao seu modo) os dogmas patriarcais vigentes, entre outras figuras que prosseguem na luta de reconhecimento da voz e da subjetividade feminina como melhor às vir a calhar, característica que é refletida na escrita de Arlete Nogueira da Cruz.

A influência que Enói exerce sobre Arlete é nítida, a partir da afirmação da própria autora ao proferir que “ao lembrar aqui minha mãe, poetisa, tentando vencer os preconceitos [...] acho-me orgulhosa e reconhecida de tê-la sempre como exemplo bom na minha vida” (CRUZ, 2017). Posteriormente, Arlete teve ainda a ligação conjugal com Nauro Machado, grande poeta reconhecido a nível local e nacional.⁴¹

Embora existam essas supostas influências que sobrevieram desde cedo para Arlete, sem dúvida, sua lírica poética possui uma identidade singular muito demarcada. Ao aliar o moderno ao tradicional, seu estilo se põe com certa peculiaridade, o que dá destaque a sua lírica entre os escritores de seu tempo. Brasil (1994, p. 229) aborda que:

Do ponto de vista histórico e cronológico, Arlete, como poeta, situa-se no âmbito das gerações pós-45, marcando a sua individualidade com uma poesia emblemática e lírica, sem fazer concessão ao prosaísmo e ao coloquial, que já infestavam a poesia de então. Reconciliando o moderno com o tradicional, a poesia de Arlete não perde a aura, o mistério, dando as costas para o vocabulário pobre e por vezes infame com que alguns poetas querem posar de modernos. Ela prefere a linguagem encantatória, mas com rigor e liberdade. Poesia de estrutura rimária, rítmica.

A poesia arletiana situa-se no âmbito da estética moderna, mas atravessa também as tendências contemporâneas. Sem se deixar influenciar totalmente pelas inovações linguísticas e literárias características do movimento no estado, a autora possui uma poesia engajada, preocupada com causas sociais, o que é uma tendência que ganha força com o modernismo no Maranhão.

Assim, Arlete tece, em sua maioria, poemas narrativos que possuem uma linha quase que prosaica, fomentando assim o que seriam “prosipoemas”. Nesses, transparece-se a sensibilidade, dando destaque a causas existencialistas aliadas ao tempo em que vive com fortes impressões imagéticas. Além disso, o espaço vem a ser um elemento muito demarcado na lírica arletiana, nos quais reside a evocação de memórias. Destacam-se ainda como os versos hora atendem a formas fixas, hora percorrem um caminho mais livre, mas sempre de forma ritmada e de grande beleza lírica.

A escrita do seu primeiro livro de poemas é atestada já em 1968, pelo *Jornal do Brasil*, o qual relata como sua escrita poética revela-se de forma despretensiosa, tendo em

⁴¹ Um fato curioso entre esses escritores, que circundavam de forma muito íntima a vida de Arlete, diz respeito a terem competido em um Concurso na Cidade de São Luís, em que Nauro Machado viera a ficar em primeiro lugar e Márcia de Queiroz, apesar de não ter vencido, obteve menção honrosa. Vale destacar que esse episódio ocorreu muito antes do matrimônio de Arlete e Nauro. (JORNAL DO MARANHÃO. São Luís, ano XXXII, n. 3696. 21 mai. 1967, p.7).

vista que “começa fazendo crônicas, mas vai sendo vencida pelo lirismo e termina em poema”. (JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano LXXVIII, n. 108, 14 ago. 1968, p. 25). Mesmo que sua obra poética seja rica, sensível e agregue de maneira muito significativa às letras maranhenses, constantemente, Arlete afirma não se considerar uma poetisa, de modo que *Canção das horas úmidas* fora editado e lançado somente em 1975, até com certa irresignação sob a afirmativa de não saber fazer poesia.

Canção das horas úmidas, reúne dezenove poemas, a maioria escritos sob versos livres — mas também possui alguns textos com formas fixas —, em que, como o próprio o título sugere, predomina um umedecer, um chorar... um momento de forte sensibilidade e lirismo. Alguns dos poemas deste livro já haviam sido publicados na imprensa local, como é o caso do poema “Soneto para os meus pés”⁴², entre outros inéditos.

Os poemas tematizam reflexões acerca da força de ser mulher em meio ao caos, enfatizando o eu lírico feminino. Além disso, aborda-se o espaço da cidade de São Luís, tanto de forma elogiosa (quanto ao espaço de traços coloniais) tanto de forma crítica (devido ao abandono latente), ressaltando em seus versos a arquitetura e os aspectos culturais que emergem da cidade e compõem sua identidade.

Interessante notar como em alguns versos são trazidos dados biográficos da autora. Há uma espécie de poesia autobiográfica, o que remete a como seus poemas adquirem características prosaicas que lembram uma narrativa — sem abandonar o gênero poético e seu lirismo —, como ocorre nos versos do poema intitulado *Canto à cidade de São Luís*:

Ó cidade aventurada
De nossa Márcia, das mãos
Dessa mãe Enoi, da amada
Mãe destes seis irmãos [...]
Através de ti nosso pai
nos deu o pão de cada dia
(a nossa dor, o nosso ai,
a nossa mãe resolvia)
(CRUZ, 2017, p. 20-21).

O poema menciona de forma muito específica à estrutura familiar de Arlete. É trazido o nome e também o pseudônimo que sua mãe utilizava, assim como o número de irmãos que a escritora teve. Além disso, é citado o fato como se deu a mudança que seus pais fizeram do interior para a capital ludovicense em busca de melhorias de vida, concentrando a figura de trabalho e sustentação do lar na figura paterna.

⁴² O poema já havia sido publicado no Jornal do Maranhão de n. 3811, de 31 de agosto de 1939, p. 5.

Para além dessas características, Segundo Brasil (1994), neste livro, destacam-se os poemas “Coroa de Sonetos” e “Horizonte vezes 10”. Esse último corresponde a um conjunto de dez poemas em formato de sonetos, os quais são destinados ao horizonte, de modo que são registradas como a percepção da autora sobre esse foi mudando ao longo de sua vida, tanto pelos lugares que serviam de observação, tanto pelas experiências que a maturidade lhe ofereceu, recorrendo também à saudade da simplicidade da infância.

A partir de sua primeira obra poética, Arlete já vislumbra um espaço pouco propício para os parâmetros das letras maranhenses/nacionais: além de ser uma autora (mulher), ela tematiza questões que percorrem o itinerário e a visualização do feminino. Afirma-se assim como a *práxis* decolonial percorre também os campos da lírica arletiana, delineando-se fora dos padrões das letras ocidentais, o que vem a ser ainda mais evidente a partir das suas obras seguintes.

O segundo livro de poesia de Arlete Nogueira da Cruz, *Litania da Velha* (1996) vem a ser um grande marco na sua carreira, sendo considerada, nas palavras de Santos (2020), a *magnum opus* da autora. A obra é um poema único narrativo, estruturado em 120 versos e trata, segundo a própria autora, de uma declaração de amor à cidade de São Luís. A obra é realçada e enriquecida pelas fotos da figura da senhora Porfíria, que vem a ser uma espécie de personificação da velha capital ludovicense, através das lentes de Edgar Rocha, Raimundo Guterres e Wilson Marques.

A obra personifica o decadentismo e a memória melancólica de modo que “fisionomias humanas são postas lado a lado com ruínas arquiteturais, forças cósmicas, lixo urbano” (JOACHIM *apud* CRUZ, 1998). A partir da latente evidência da ideia de abandono arquitetônico, cultural e social, é representada uma válvula temporal a qual configura a valorização do passado e o descaso no presente. A obra desponta a atenção/recuperação que a cidade como patrimônio necessita, o que pode ser atestado pelas palavras de Côrrea (2010, p. 2-3):

expressividade de uma poesia que, na sua peculiar empatia, consegue rastrear e captar as pulsações da velha São Luís, resgatando-lhe e traduzindo os ecos de um cotidiano ressonante nas suas marcas de tempo [...]gritando, ecoando nas consciências o dever de reconstrução do caos urbano, decorrente do descaso e da inexorabilidade do tempo, faz despertar para a valorização e revitalização de um patrimônio histórico que testemunha o passado no presente, perpetuando a memória histórica e cultural da cidade.

E assim, o poema vem a refletir sobre a própria história da cidade de São Luís, a qual viveu um passado tão virtuoso, rico culturalmente e economicamente, mas que se encontra

desvalorizada. Ressoa-se na figura da velha mendiga (sendo assim intersseccionada por questões de gênero, raça, condição social e faixa etária), a qual percorre o perímetro do Centro Histórico, por suas ruas e ladeiras que outrora eram belas, mas que se encontram desoladas, a proferir uma ladainha que transcreve o abandono, mesclando o sujeito e a cidade. É trazida a atmosfera nostálgica do poema com grande brilhantismo, o que é muito característico e presente em toda a obra poética de Arlete, o que é refletido nos versos que compõe *Litania da Velha* e abrem essa seção: “carregando brio e saudade” (CRUZ, 2002, p. 18).

Em 1997, seu filho, Frederico Machado, dirige o curta-metragem sob o nome homônimo da obra de Arlete, *Litania da velha*, o qual contou com a atuação de Dona Porfíria de Jesus, de 84 anos, e com a narração do ator Othon Bastos. O curta chega a ganhar vários prêmios nacionais, tais como: o Prêmio MinC para roteiros (1997); Prêmio especial do Júri – Guarnicê de cine e vídeo⁴³ (1997); Melhor montagem – Guarnicê de cine e vídeo (1997); e Melhor filme júri popular – Guarnicê de cine e vídeo (1997), entre outras premiações. O curta *Litania da Velha* é agraciado também no exterior com seleção oficial no Festival de San Diego⁴⁴ nos Estados Unidos (1998) — inclusive, sendo aplaudido de pé —, e na seleção oficial no Festival de Cinema de Montevideo na Rússia (1998), sendo apresentado em diversos outros festivais pelo mundo. Toda a experiência de produção e execução das filmagens é narrado no capítulo intitulado “Um curta-metragem de Frederico”, em *Sal e Sol*, além de o curta ser facilmente acessível pela plataforma *Youtube*.⁴⁵

Também é importante destacar que *Litania da Velha* é a obra de Arlete que mais possui comentários de grandes críticos, entre eles Antonio Carlos Secchin, Fernando Py, Ferreira Gullar, Jomar Moraes, José Chagas, José R. Neres Costa, José Sarney, Josué Montello, Lucy Teixeira, Luzilá Ferreira, Nauro Machado, Nelly Novaes Coelho, Silviano Santiago, entre outros.

Além disso, é a obra, que até o momento, apresenta mais trabalhos acadêmicos a respeito, sendo contatados artigos, monografias e dissertações com leituras diversas acerca do poema, transitando inclusive por outras áreas, como a psicanálise⁴⁶ e a sociologia⁴⁷. No

⁴³ Guarnicê de cine e vídeo é o quarto mais antigo festival de cinema do Brasil. Realizado anualmente na cidade de São Luís, do Maranhão, o evento aceita obras realizadas por todo o território brasileiro, assim como podem concorrer cinegrafistas ibero-americanos e de países de língua portuguesa. Atualmente (2022), o evento está na sua 45ª edição.

⁴⁴ O San Diego International Film Festival é um dos maiores eventos cinematográficos dos EUA, sendo famoso por suas estreias mundiais e lançamentos de estúdio.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=-k4t2qPYdUM>

⁴⁶ FURTADO, Maria Silva Antunes. **O decadentismo e a litania da velha: uma leitura a partir da psicanálise**/Maria Silvia Antunes Furtado. São Luís: Eduema, 2019.

entanto, é importante ressaltar que grande parte desses estudos da obra de Arlete fica restrita a pesquisadores maranhenses, o que apesar de ser de suma importância para a valorização da obra/pesquisa do estado — embora ainda seja relativamente pouca —, evidencia como a obra da autora ainda precisa ultrapassar barreiras para que tenha maior visibilidade dentro e também para além de sua localidade.

Quase duas décadas depois, a autora escreve *O quintal* (2013), o qual, nas palavras da própria Arlete, foi construído a partir da visita que fizera a sua cidade natal, Catanhede. Sendo recebida calorosamente pelos habitantes que lhe prestaram diversas homenagens, a escritora relata voltar da visita encharcada de bons sentimentos e de muita nostalgia.

Assim, a escritora comenta que o quintal ao mesmo tempo em que vem a repercutir memórias de sua infância, espaço que concentrava flores, árvores e brincadeiras, vem a ser também uma metáfora para o próprio mundo: “O quintal era tudo o que estava fora da casa:/ espaço superlativo onde a vida acontecia” (CRUZ, 2017, p. 61).

Devido ao fato de a autora sair do particular e das memórias de infância para problematizar as questões sociais, faz-se importante destacar o que comenta Rossini Côrrea (*apud* CRUZ, 2017) fala sobre *O Quintal*: “Eis a pessoa-árvore Arlete Nogueira da Cruz plantada em *O Quintal*, este construto metafórico singular, posto que uma caixa chinesa ao contrário, na qual o recipiente menor é a porta e ponte para o horizonte maior, com o pomar privado conduzindo ao mundo público”.

Por meio da metáfora para se referir ao mundo, Arlete traça comentários críticos sobre a realidade maranhense, dando pano de fundo para figuras subalternizadas e suas condições de vida. Seguindo a mesma lógica de prosipoemas, a autora problematiza em *O quintal* questões sociais como o trabalho análogo a escravidão, a fome, a desigualdade social, o sistema carcerário, a forma como as mulheres são tratadas como propriedade e estão à mercê de estupros, violência e até mesmo de feminicídio, entre outras questões que abrangem os sujeitos que são marginalizados, dando lugar para aqueles que não tem lugar. Tal percepção acerca da obra poética de Arlete é atestada por Luzilá Ferreira (*apud* CRUZ, 2017, p. 152): “Arlete constitui, exigente, revoltada às vezes, com as injustiças em volta, com as mentiras e desmantelos que cercam nosso dia a dia, com a miséria e o sofrimento das gentes sem voz nem vez, que nos atingem a todos”.

Além disso, ainda em *O quintal* é abordado à tendência de sempre existir vantagens para os que estão aquém desses problemas, isto é, os dominadores, como se pode perceber nos

⁴⁷ FERREIRA, Marcia Milena Galdez. **A litania da velha na nova/velha São Luís**. São Luís: Caderno Pós Ciências Sociais, 2004.

seguintes versos: “manobras sob perdulários pêndulos/ de balanças pendendo para um lado só” (CRUZ, 2017, p.74). A metáfora dos pêndulos e da balança remete à existência de dois lados em que um sempre é predominante, assim a autora escancara as mazelas da sociedade ludovicense ao abordar a distância social que existe, ao compasso que demonstra o sobressair contínuo e inerte daqueles que detêm o poder.

Diante desses aspectos que reverberam a magnificência da obra, percebe-se como ela tem ficado suprimida de modo que, infelizmente, não é tão conhecida. A falta de valorização da autora (e da obra *O quintal* em específico) é afirmada pelas palavras de Joaquim Itapary (*apud* CRUZ 2017, p. 153):

Se Arlete Nogueira da Cruz escrevesse em outro idioma e publicasse suas obras num país de cultura mais requintada, sua literatura não ficaria circulando nesse restrito espaço provinciano de leitores sensíveis e intelectualmente privilegiados [...] O quintal, lançado na última terça-feira, é mais uma primorosa peça de requintada ourivesaria desta escritora, laureada por excelentes obras, quem chegou para enriquecer nossa bem dotada história literária.

De forma contundente e quase que revoltada, Itaparaty exprime como a literatura maranhense é privilegiada por contar com Arlete em seu cenário, mas, por outro lado, aborda como a autora não tem a visibilidade que merece. Dada a sua escrita tão rica e que muito acrescenta a nossa historiografia e cultura, *O quintal* vem a ser mais uma obra “cheia de brio”, tendo em vista que carrega sentimentos, revoltas, a denúncia da realidade e suas desigualdades sociais, sem deixar de trazer lirismo, beleza poética, sendo finalizado com a metáfora de uma hortênsia que irrompe no quintal no poema *Um dia uma estranha flor*, para simbolizar a esperança.

Para fechar esse momento sobre a poesia arletiana, conta-se com sua última obra publicada sob a forma poética até então, sendo a antologia intitulada *A Colheita* (2017) e como o próprio título sugere, trata-se de uma “colheita” que fez de todo o seu trabalho poético. A obra reúne poemas selecionados dos livros já listados *Canção das horas úmidas*, *Litania da velha* e *O quintal*, além de inserir o inédito *Sal da Solidão*, com poemas, que segundo a própria autora são frutos da hora de dor em que escrevia uma poesia melancólica, com versos dispersivos que por vezes publicava em jornais. *Sal de Solidão* — assim como suas demais obras poéticas — também é composto por poesias narrativas e aborda frequentemente a temática da maternidade, da coragem, do cuidado e da solidão da mulher, as quais estão imbuídas na sua tessitura também envoltas por questões sociais.

É de grande valia pontuar que *Sal da Solidão* dialoga com as demais obras poéticas da autora, seja pela melancolia que traz em comum a *Canções das Horas Úmidas*, a denúncia do descaso com a cidade em paralelo com a *Litania da Velha* (no entanto, em *Sal de Solidão*, diferente da *Litania da Velha*, é problematizada a cidade de Alcântara, principalmente no poema *Herança*), além de fazer uma ligação direta com *O quintal*, como se percebe nos versos: “No meu quintal não há só hibiscos e hortênsias,/ há também lagartos baratas e formigas/ Há mangueiras sugadas por touceiras/ de cruel erva daninha [...]” (CRUZ, 2017, p. 113).

Na última parte de *Colheita*, é inserido o bloco intitulado *Poemas Conclusivos* em que são impressas homenagens póstumas a pessoas muito próximas e de grande estima para Arlete que partiram. É inserido um texto em prosa poética dedicada a Raimundo Nogueira da Cruz, seu pai; um prosipoema dedicado a Enói Simão Nogueira da Cruz, sua mãe; e por fim, dois poemas dedicados a Nauro Machado, seu marido e grande influenciador na seara poética.

Em entrevista⁴⁸ Arlete relata que Nauro insistiu muito para que a publicação de *Colheita* acontecesse o quanto antes, sendo ele o seu principal incentivador para compor uma antologia poética. No entanto, estando programada a publicação para dezembro (de 2015), Nauro acabou falecendo um mês antes, em novembro. Diante do luto, Arlete acabou adiando o lançamento, realizando-o exatos dois anos após o falecimento de Nauro, como homenagem póstuma. A obra foi lançada no terraço e quintal da casa em que Arlete e Nauro viveram.

O espaço de lançamento da obra, localizado no centro histórico de São Luís, hoje é conhecido como “Casa Nauro Machado” e funciona como local para divulgação de projetos socioculturais. A casa preserva também a memória do casal, de modo que nessa permanece seus antigos pertences, como fotos, objetos, livros, manuscritos, o que constitui a preservação e progressão cultural de um casal que tanto representa para as letras maranhenses.

A partir dessas observações sobre a escrita poética de Arlete Nogueira da Cruz, nota-se que sua poesia contém sua especificidade formal por adquirir o contorno de prosipoemas, com muito lirismo e beleza, o que imprime sua identidade estilística, estética e também temática. Assim, desdobra-se mais uma faceta dessa grande escritora, que mesmo que o grande objetivo desse trabalho seja explorar sua prosa, abre-se esse espaço para apontar sua poesia no intuito de contribuir para o desvelamento de todas as suas facetas como escritora.

3.3 “Sem se cansar de ver o luar nos azulejos”: a prosa arletiana

⁴⁸ Entrevista dada a TV Brasil para o Programa Repórter Maranhão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jqsGqcnaxjw>

Diante de todo o impacto que a escrita de Arlete Nogueira da Cruz contém, é com a prosa que a autora inicia sua carreira literária e como mais se identifica, tendo em vista que, segundo suas próprias palavras, reconhece-se, sobretudo, como prosadora. Destaca-se ainda como é através da prosa que o projeto literário de Arlete mais problematiza as colonialidades de poder e de gênero que circundam a sociedade maranhense (principalmente nos romances), o que reverbera a atitude antipatriarcal, anticapitalista, e, conseqüentemente, decolonial da escrita da autora.

Estreando com o romance *A Parede* (1961), escrito quando tinha menos de 20 anos de idade, sua escrita já se ergue com muita maturidade e conquista espaço na literatura não apenas local, mas também a nível nacional. Com enredo leve, mas com um “quê” de mistério e melancolia, a tessitura envolve o leitor e evidencia um minucioso cuidado vocabular, ao mesmo tempo em que delibera uma leitura fluída, sob o fundo de preocupação com temáticas sociais e culturais.

Sendo apoiada por Josué Montello, que descobriu o livro numa viagem que fez a São Luís, em 1959, levou-a para o Rio de Janeiro, conseguiu editora e prefaciou a primeira edição. Além disso, o autor inscreve a obra na Academia Brasileira de Letras, o que culminou na conquista do terceiro lugar do Prêmio Júlia Lopes de Almeida⁴⁹⁵⁰(CRUZ, 1994).

Como já apontado na abertura deste capítulo, *A Parede* serviu como sua porta de entrada para o universo literário, sendo aclamada na imprensa maranhense, carioca, brasiliense, entre outras. A obra também recebe muitos elogios de críticos, como é o caso de Franklin de Oliveira (*apud* CRUZ, 1994) que aborda que “sem sombra de dúvida um dos livros de autor feminino que enriquecem a literatura brasileira contemporânea”, entre outros críticos e literatos que comentam de forma valorativa a primeira obra de Arlete, tais como Ferreira Gullar, José Chagas, Nauro Machado e Silviano Santiago.

⁴⁹ Agremiação pública que homenageia Júlia Lopes de Almeida, escritora extraoficial da fundação da Academia Brasileira de Letras. O prêmio era destinado a um livro inédito de autoria feminina em prosa, de preferência romance, coleção de novelas ou de contos; na falta, poderia ser candidato um livro de versos, de qualidade superior e de forma chamada clássica, sempre de autoria feminina (FANINI, 2009).

⁵⁰ Válido por em destaque a trajetória de Júlia Lopes de Almeida, uma vez que, infelizmente, a escritora é um dos nomes que perpassam sem muita ênfase na academia mesmo tendo uma forte produção literária. A escritora é um exemplo nítido do patriarcado academicista, tendo em vista que, mesmo sendo uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras (de modo que seu nome constava na primeira lista dos 40 “imortais” que criariam a instituição), logo na primeira reunião fora excluída devido ao fato de ser estabelecido o veto de que a Academia Brasileira, seguindo o modelo da Academia Francesa, seria exclusivamente masculina, sendo substituída por seu cônjuge Filinto de Almeida, que embora tendo uma produção muito menor que a de Júlia, possui a característica sexista que se colocava como prioridade.

Sua áurea arrebatadora já percorrida como primeira manifestação literária de Arlete, obteve destaque tanto na época de seu lançamento, quando na sua reedição que ocorreu mais de três décadas depois, sendo noticiada nos periódicos da imprensa carioca *Jornal dos Sports*⁵¹, *O Fluminense*⁵², *Tribuna da Imprensa*⁵³ e no *Jornal do Brasil*⁵⁴.

Importante situar que a publicação de *A parede* em 1961 vem a romper com um hiato de mais de 100 anos de estagnação de produção romanesca feminina maranhense, tendo em vista que sua antecessora, Maria Firmina dos Reis, havia publicado *Úrsula* ainda em 1859. A partir desse fato problematiza-se o fluxo que ainda continua perene na prosa feminina no estado, que reverbera os dogmas patriarcais que poucas mulheres têm a audácia de burlar.

Por outro lado, nota-se que apesar da pouca quantidade, o romance de autoria feminina maranhense tem apresentado altíssima qualidade estética e temática. Assim, a escrita efetuada por mulheres no estado representa o confronto direto com o dogmatismo patriarcal, uma vez que desde a sua gênese deixa transparecer a necessidade de expressão feminina, de forma que revela as mazelas sociais, tendo em vista que *Úrsula* é um romance afro-brasileiro antiescravagista, indo de encontro ao sistema da época; e, o segundo romance sob a escrita de Arlete, nada deixa a desejar quanto ao engajamento e preocupação com os problemas de sua época, denunciando corrupções partidárias e desigualdades sociais, além de discorrer sobre tabus como o abandono familiar, adoção e prostituição (BRITO, 2020).

Esse panorama brasileiro, e mais especificamente maranhense, revela como a história das mulheres tem buscado mudanças e a quebra dos paradigmas patriarcais. Passa-se por um caminho que vai do silêncio ao poder da palavra, da tomada de consciência frente à sociedade, o que faz com que apareçam novos objetos e estéticas literárias sob a perspectiva da condição feminina, as quais vão muito além de assuntos superficiais. Por isso, uma vez mais se reafirma a necessidade de revisão da historiografia literária, como forma de perceber vozes femininas que foram apagadas, as quais transgridem e fomentam a progressão contra o sistema patriarcal-colonial, o qual é encravado no meio literário.

A Parede aborda ao longo de 10 capítulos uma narrativa que segundo Côrrea (2015, p. 171) trata-se de um “estilo autobiográfico, memorialístico”, em que na figura da adolescente Cíntia, às vésperas de seus vinte anos de idade, conta suas vivências até o momento que lhe é presente na senda da década de 50 na capital ludovicense. A coluna “*A Parede*” de uma

⁵¹JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, ano LXIII, n. 20.428, 27 mar. 1994.

⁵²O FLUMINENSE. Rio de Janeiro, ano CXVI, n. 33916, 5 ab. 1994.

⁵³TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, ano XLV, n. 13469, 5 abr. 1994

⁵⁴JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano CIII, n. 350, 26 mar. 1994.

maranhense do *Jornal dos Sports*, ao noticiar a reedição da obra, resume bem suas principais características e temáticas:

Relato de uma adolescente provinciana, na São Luís dos anos 50, o romance se desenvolve mais através do fluxo mental da protagonista, do que pela sequência factual dos acontecimentos, esses se mantendo em um nível realisticamente muito simples da vida cotidiana. A insatisfação com a limitação da condição social, a expectativa do futuro imponderável, a existência do mistério envolvendo as origens de sua família, essas são as principais inquietações da jovem Cíntia, personagem construída com uma sinceridade crua e despojada, sem a máscara de qualquer idealização romanesca. (JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, ano LXIII, n. 20.428, 27 mar. 1994).

Descortinando a afirmação de que existe o engajamento literário no segundo romance de autoria feminina maranhense, parte-se do pressuposto que o romance não tem obrigatoriedade de manter relação com real ou de fazer explicação de sua época ou da sociedade que está a sua volta, mas acaba por fazê-lo à medida que expressa determinadas nuances de seu tempo, sem escapar do gênero ficcional. Tais relações miméticas com o real são muito presentes no romance ao abordar questões políticas, corrupções, manifestações e escândalos que marcam a sociedade ludovicense, que além de fugirem das idealizações românticas, fazem com que mesmo a partir da ficção, haja a provocação de uma reflexão crítica acerca do cenário social.

Além disso, uma questão muito forte que se apresenta no enredo do romance, diz respeito às desigualdades sociais e como o indivíduo se percebe como sujeito social a partir da classe que está inserido. Sendo Cíntia uma jovem que a primeiro momento é de família humilde, a personagem apresenta uma grande admiração às pessoas de uma classe social prestigiada, bajulando-as e procurando aproximação para se identificar como tal, até que enfim sua família ascende socialmente, o que faz com que a personagem sinta-se mais respeitada por poder participar do ambiente da elite e suas regalias, como as sociedades filantrópicas, assim como as grandes festas no clube português Grêmio Lítero.⁵⁵

No entanto, a partir de burburinhos surgidos na escola, ela descobre ser adotada, o que vem a afetá-la profundamente. Ao supor que sua origem deve gerar algo hereditário, a possibilidade de conter uma origem “melindrosa” aparece como um fantasma que persegue e confronta Cíntia. Além desse óbice, Cíntia é constantemente confrontada por outra personagem feminina: Luísa (uma de suas colegas de escola, sendo essa de origem muito

⁵⁵ Espaço factual que corresponde a um clube recreativo português em que ocorriam frequentemente festas da elite maranhense.

humilde). Devido ao cotejo constante entre essas, o enredo sugere a suspeita de serem irmãs, o que termina como incógnita no romance.

Embora Cínzia não obtenha respostas sobre sua hereditariedade, o romance toma esse gancho para se desdobrar por questões que perpassam o social e o identitário, explorando temáticas e manifestações que vão da elite ao subúrbio ludovicense. O conflito identitário que a personagem passa, acaba por despertar o interesse em conhecer o lado do “outro” e culmina por deixá-la em um “entre-lugar”⁵⁶.

Vou então à janela. Ausculto o espaço e atenciosamente percebo, vencendo o silêncio, os sons dos tambores e das matracas deste mês de junho, cada vez mais nítidos, vindos de longe. Penso nos pobres brincantes, desempregados trabalhadores do dia, exibindo seus sorrisos tristes. Vejo-os crescerem para mim no espaço que tenho da janela, num encontro de certo modo projetado, entregando-me afinal a eles cada vez mais completamente. A cidade, capital do Maranhão e da dor, é agora outra Luísa a me farejar pele e alma. Esta São Luís adormecida sob suntuosos edifícios de corrupção, mas pulsando insone pelo coração de um povo que não se cansa de festejar, magro e desdentado, com cantos e danças, cores e poesia, uma espécie de vitória: a vitória da própria e infeliz sobrevivência. (CRUZ, 1994, p. 97-98).

A *Parede* explora diversos aspectos como a distinção de classes sociais, manifestações culturais eruditas e populares, a economia, a corrupção e até mesmo aspectos da condição feminina, que fazem a personagem conhecer mais sobre a sociedade ludovicense para além da “bolha” que está inserida, o que contribui também para o seu autoconhecimento (BRITO, 2020).

Desse modo, além de Luísa funcionar como arquétipo da cidade de São Luís por despontar o interesse de se conhecer o lugar do “outro”, a própria Cínzia é a personificação da cidade a qual passou tanto tempo apegada aos dogmas elitistas eurocentrados (e a ideia de Atenas brasileira). Assim, passa-se pelo processo que a cidade teve de se reconhecer como povo formado por tantos declives, distinções, costumes e culturas diversas, com raízes ligadas a povos variados, que também precisam ser valorizados e enriquecem o cenário cultural-social da cidade e do estado.

O segundo livro em prosa de Arlete é intitulado, em primeiro momento, *As Cartas* (1969), vindo a partir da segunda edição sob o título de *Cartas da Paixão* (1998). A obra se configura com uma prosa de forte lirismo poético, possuindo sete textos que são designadas pelo gênero epistolar — por possuírem destinatários pré-estabelecidos —, e também ensaios

⁵⁶ O conceito de entre-lugar é cunhado por Silvano Santiago (2000) e diz respeito ao fato o conceito de “pureza” relacionado aos preceitos europeus serem esmagados por desconsiderar sua “superioridade”, tendo em vista que a América Latina recebe diversas influências de outros povos, o que a leva a estar em um “entre-lugar”.

filosóficos — a partir da profunda reflexão e questões existenciais que suscitam —. As sete cartas não contém um remetente estabelecido, possuindo assim uma personagem anônima que destina seus escritos a Leonardo, aos poetas, a Alice, a uma criança, a Felipe, a Izabel e a Deus, consecutivamente.

Sendo o livro editado no Rio de Janeiro, há uma grande repercussão do seu lançamento na imprensa carioca, de modo a ser anunciado por diversos jornais como *Diário de Notícias*, *Panorama das Letras*, *O Jornal* e *Jornal do Brasil*. Nesse sentido, é ressaltada a sutileza e profundidade da escrita em prosa da autora. Para exemplificar essa repercussão elogiosa destaca-se o periódico *Diário de Notícias* que se refere *As Cartas* como obra de inovação estética devido ao gênero utilizado, além da cativante e madura escrita da autora:

<<As Cartas>> - A autora teve seu livro editado pela S. José, mas mora e nasceu no Maranhão e é de lá que ele me vem com um gênero que – Lago Burnett, crítico-literário, chamou atenção para este fato – é muito pouco usado, pelo menos no Brasil: cartas. Arlete Nogueira da Cruz escreve com fluência e segurança. Há nela uma dose grande de misticismo e também de otimismo. Mas não deixa de prender com essas sete cartas que são, na verdade pequenos ensaios. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, n. 14 233, 18 de abr. de 1969, p. 16).

Os “pequenos ensaios” destrinchados em cartas, apresentam um eu lírico que apesar de se expressar de diferentes e específicas formas conforme o seu destinatário, carrega o sentimento de aflição em que evidencia inseguranças, alegrias e experiências intimistas, que repercutem a profundidade do ser, como no trecho que segue de uma das cartas, sendo esta destinada a Leonardo:

Não saberei explicar o porquê, para ti, deste endereçar de coisas minhas, numa hora assim. Peço-te que também não procures explicar a razão de nada e não fiques a tecer complicados raciocínios para a descoberta de um gesto que, ao mesmo tempo, é áspero e gentil. [...] Toda a vida deveria ser regulada por instantes como esse de tentativas lampejantes em busca da compreensão possível (CRUZ, 1998, p. 131-132).

É o livro que mais se ver afetado por sua formação filosófica, por estar sob a égide do existencialismo e da busca por entender o mundo e a si mesmo. Desse modo, configuram-se confissões e revelações de um ser que se encanta e se assusta, mas ainda mantém a esperança mesmo imersa em contínuos conflitos, de modo que:

diz Burnett – mais que as páginas de um diário, expõem aos olhos do leitor a nudez espiritual de uma mulher que amadurece no exercício de amar, que descobre as insídias das intenções e se decepciona com as vocação

experimentalista da humanidade, mas que não se despe jamais da esperança de continuar amando, convicta de que o mundo um dia, será melhor>>>. É um livro sem pretensões se bem que demonstre um belo trabalho artesanal (PANORAMA DAS LETRAS - JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano LXXVIII, n. 277, 4 mar. 1969, p. 30.)

Atendo-se aos comentários de Burnnet, o colunista de *O Panorama das Letras*, aponta como o trabalho reflexivo que ao mesmo tempo em que alvitra um sofrer, um doído pensar, também sugere o sentimentalismo de amor pela própria vida, o que reverbera a sensibilidade de se encarar a experiência de viver e ser.

A autora publica também a obra *Compasso Binário* (1972), a qual é objeto deste estudo (e que posteriormente, será feita uma análise mais acurada), sendo uma das obras de menor repercussão e visitação da autora, o que é um contraponto dado à estética madura e tematização emergente social que manifesta.

A obra é traçada a partir das personagens Baianinha e Natália, as quais correspondem, consecutivamente, a uma prostituta da Zona do Baixo Meretrício de São Luís; e, a uma estudante e estagiária de medicina; assim, um dos pontos-chaves de problematização do romance diz respeito ao fato de existir a marca da desigualdade social e econômica entre as personagens, a partir dos lugares e espaços que ocupam.

Para além disso, considera-se como fator central para narrativa pontos comuns para ligar essas personagens tão distintas: as opressões e dominações que o sujeito sofre por ser mulher. De modo ainda mais agravante na tessitura do romance são relatados os crimes de feminicídio e estupro que deixam latente as violências e atrocidades que são acometidas para com mulheres, fatos que, infelizmente, são presentes na entorno social real.

Diante desse enredo laborioso, destaca-se como a obra já era aclamada desde antes mesmo de sua estreia, tendo em vista que na coluna social do *Jornal do Maranhão* escrita por Pergentino Holanda já anunciava: “Dentro de breves dias assistiremos ao lançamento de ‘Compasso Binário’, seu mais novo romance, na opinião de Tristão de Atayde, ‘é o ponto máximo da carreira da escritora maranhense’” (JORNAL DO MARANHÃO, ano XXXII, n. 1329, 2 mai. 1971, p. 7).

Essas considerações nos levam a questionar quais seriam os motivos que contribuem para que a obra caísse em ostracismo: Seria a falta de incentivo e apoio que os escritores maranhenses recebem? Seria pelo fato de ser uma obra de escrita de autoria feminina e tomaram-se como prioridade as obras que melhor atendiam o padrão canônico? Ou seriam as mazelas sociais que a autora toca? Os tabus que são mencionados? As violências trazidas contra o corpo feminino?

Consideram-se esses diversos limiares que apontam como a escrita, em um estado com pouco estímulo, realizada por mulher, a tocar em assuntos melindrosos que aborda desigualdades econômicas e sociais, contribuem para uma obra que se afasta das idealizações literárias e fazem com que *Compasso Binário* seja uma obra muito marginalizada.

A partir das questões levantadas que se ressalta, veementemente, como a literatura arletiana faz pensar decolonialmente, tanto no sentido de revisão historiográfica, quanto por intermédio das temáticas, subjetividades, opressões e violências que os grupos “dominados” sofrem, as quais muito se aproximam da realidade social, como menciona Amoroso Lima (*apud* CRUZ, 1998) na orelha do livro: “A arte é precisamente o que está para lá da natureza. E é isso que aparece, com muita propriedade, na sua expressão da realidade”.

Mesmo diante de todos os empecilhos, a tessitura arletiana não deixa de tratar de forma muito carinhosa a capital ludovicense, como no trecho que inicia esta seção, retirado do romance supracitado “sem se cansar de ver o luar dos azulejos”. Uma vez que os azulejos são uma marca muito enfática para caracterizar e identificar a arquitetura colonial da cidade litorânea de São Luís, principalmente a parte antiga, hoje situada como Centro Histórico ou “Velha São Luís”.

Importante destacar que Arlete vem de uma tradição voltada para ilha, isto é, desde Aluísio Azevedo com *O mulato* e ao longo da historiografia literária maranhense (com obras como a de Nascimento Moraes em *Vencidos e Degenerados*, Josué Montello em *Os tambores de São Luís*, Ferreira Gullar em *Poema Sujo*, Conceição Aboud em *Grades e Azulejos*, entre outros romancistas e obras) percebe-se um traço forte em comum nas obras de escritores do estado: o pulsar da cidade de São Luís que ultrapassa os limites da delimitação geográfica.

A cidade ergue-se como uma personalidade, em que os personagens, à medida que são lançados dentro da urbe, comunicam-se com ela: é como se a cidade tivesse sua própria vida, com uma forte história, identidade e subjetividade. Ao notar esse fio condutor e a elevação da capital ludovicense a metaforizar o Maranhão como um todo, Rossini Côrrea intitula de “Saga maranhense”⁵⁷ a tematização de São Luís nos romances da terra e Borrvalho esmiúça o conceito:

A “saga maranhense” é uma espécie de mapeamento ficcional de alguns aspectos relevantes da cidade em que alguns personagens populares se tornaram notórios por vários aspectos, constituindo um cabedal de informações sobre a vida da população e da cidade em várias épocas. Assumindo a importância da manutenção da cultura e raízes do Maranhão (BORRALHO, 2011, p. 98).

⁵⁷ **A Saga Maranhense.** Direção: Euclides Moreira Neto. TVT Produtora. Roteiro e Argumento de Rossini Corrêa. São Luís. 10’ 17”.

Embora não se tenha o registro da obra arletiana inserida na “Saga Maranhense” (até porque suas obras infelizmente não são tão expandidas) seus livros, principalmente os romances, trazem descrições perspicazes sobre a arquitetura, ruas, vielas, pontos, praças, além de registrar a cultura com costumes, hábitos, festejos, que culminam na demarcação do espaço e na personificação da urbe ludovicense. Desse modo, é demarcado o espaço, além de explicitado a estilística sensível e caprichosa da escritora, principalmente em *Compasso Binário*, como aponta Assis Brasil (*apud* CRUZ, 1998):

Domínio pleno da linguagem literária, diálogos espontâneos, concepção técnica apurada. E com um dado importante, raramente encontrado em escritores novos, ou mesmo velhos: seu romance tem um valor, uma sensibilidade, que está muito mais além da simples peripécia formal.

Assim, o romance acaba por perpassar a esfera dolorosa da realidade, as mazelas, tabus e opressões sociais presentes na realidade de muitos residentes de São Luís. Sob uma linguagem erudita com maturidade estética, sem deixar de trazer um “segundo mundo” em que a ficção faz com que exista beleza, mesmo em situações de angústia, o romance desperta o leitor para reflexões, o que reverberam toda a sensibilidade de Arlete.

Além dessas considerações feitas por Brasil sobre o romance *Compasso Binário* ele lança também uma provocação: “Se vivesse no Rio de Janeiro talvez tivesse mais incentivo para continuar”⁵⁸. A afirmação do autor desponta o velamento do talento de Arlete que além da questão da autoria feminina, existe o fato de o Maranhão não incentivar seus escritores locais, de modo que se encontra localizado distante da metrópole atuante, o que contribui, de forma muito negativa, para o desconhecimento do grande trabalho elaborado pela criatividade, sensibilidade e habilidade de Arlete.

Culminando a reunião de suas obras prosaicas a partir de seu segundo romance, a autora publica em 1998, uma vez mais, uma antologia, a qual reúne seus trabalhos em prosa que já haviam sido publicados anteriormente. Intitulado de *Trabalho Manual*, o livro reúne o romance *A Parede*, as cartas de *Cartas da Paixão* e o romance *Compasso Binário*. A obra traz ainda um artigo do francês Sébastien Joachim intitulado de *A Verdade do Ser em Arlete Nogueira da Cruz*, o qual traça comentários muito pertinentes sobre as obras *A Parede* e *Litania da Velha*, colocando-as em paralelo a partir da denúncia social e das questões existenciais que são presentes em ambas.

⁵⁸(JORNAL DO BRASIL, ano LXXXV, n. 74, 21 jun. 1975, p. 39).

Escreve ainda para o público infanto-juvenil⁵⁹, publicando uma coletânea de contos intitulada de *Contos Inocentes* (2000), os quais foram escritos em dois momentos da vida de Arlete: em 1978, durante o golpe da ditadura militar; e, em 1998, pressionada por dores diversas e particulares, entre elas os falecimentos de seu pai e de seu irmão em datas muito próximas. Entre as horas de dor e pressionamento, Arlete elaborava uma espécie de literatura de fuga, em que resgata sob uma atmosfera de escrita leve e profunda narrativas de um período em que a realidade, mesmo que sôfrega, carregava em seu bojo a leveza da inocência e da sensibilidade.

A autora aponta que os contos perpassam histórias e memórias que vivenciou ou ainda que escutou de seu pai e de seu avô durante sua infância, tratando-se assim, nas palavras da própria autora, de textos “um pouco inventados e um pouco verdadeiros” (CRUZ, 2000, p. 9). Resultando em 53 contos que trazem uma aura de mistura de fantasia, humor, imaginação, ludismo e senso crítico, com concisão e simplicidade, a obra alcança a percepção da criança, mas com pretensões submergidas que compreendem e permitem a leitura do adulto sensível, a partir da poeticidade e de múltiplas aberturas de significações, como aponta Secchin (*apud* Cruz, 2017, p. 165):

Mergulha agora num universo de miúdas delicadezas, onde infância, solidão e desamparo se unem em tramas de ostensivo despojamento. Mas a partir de que olhar se pode decretar a “inocência” de um texto? A questão, no caso, se resolve na figura do narrador, sempre em terceira pessoa, se exime de intervenções judicativas, e sua neutralidade corrói o quanto de maniqueísmo poderiam conter essas fábulas infantis, portadoras de um tenso combate de forças em visceral confronto – solidão e solidariedade, realidade e delírio, gratuidade e pragmatismo.

A partir da qualidade estética da obra infanto-juvenil de Arlete, desmente-se a costumeira visão de que textos para público mais jovens são menos elaborados. Sendo a autora justaposta nas palavras de Hildeberto Barbosa Filho (*apud* CRUZ, 2000) a outros grandes autores que se dedicam ao trabalho criativo destinado ao público infanto-juvenil, é comparada a esfera teórica de Jacqueline Held, e no âmbito criativo de Monteiro Lobato, Ricardo Azevedo, Lygia Bojunga Nunes, Ana Maria Machado e Ziraldo.

⁵⁹ Embora Coelho (2000) aborde que o conceito de literatura infanto-juvenil seja genérico por considerar que os pré-leitores/leitores iniciais seja o público infantil; os leitores fluentes sejam o público infanto-juvenil; e, os leitores críticos sejam juvenis, considera-se que obra de Arlete Nogueira da Cruz perpassa essas três fases de leitores, despertando a criatividade dos primeiros e o senso crítico dos últimos. Por isso, apresenta-se sua obra sob a alcunha de literatura “infanto-juvenil”, no intuito de não prendê-la a um público específico, considerando a abrangência do termo paralelo a abrangência do público que a obra está destinada.

Mesmo considerando essas considerações lisonjeiras que atestam a habilidade de Arlete Nogueira da Cruz no âmbito da literatura infanto-juvenil, a obra acaba por ter pouca visitação. Infelizmente, esse é um traço comum a muitos outros maranhenses que escrevem sob essa categoria, como atesta Neres (2014, p. 17):

Quando o assunto é o Maranhão, há quem chegue ao cúmulo de afirmar categoricamente que não temos e nunca tivemos uma literatura infanto-juvenil. Tal afirmação pode ser creditada ao desconhecimento que temos de nossas próprias letras e à falta de divulgação dos escritores que se dedicam a esse gênero literário que nem sempre é bem visto pelos raríssimos críticos e historiadores da produção literária maranhense.

Diante disso, torna-se relevante evidenciar como Arlete desdobra sua escrita pelos diversos âmbitos, sendo exitosa em todos. Assim, indubitavelmente faz-se relevante a faceta da obra infanto-juvenil da autora, a qual abrilhanta as letras maranhenses, pondo-a ao pé de igualdade de escritores já renomados que escrevem nessa categoria. Tais fatos, uma vez mais, atestam a necessidade de levar a eloquente obra arletiana ao conhecimento de mais leitores.

Por fim, a última obra em prosa publicada por Arlete Nogueira da Cruz é intitulada *O Rio* (2012), o qual é classificado pela crítica como fábula, mas que a própria autora indica não ter a concepção fechada do gênero da obra em questão. No prefácio, Arlete indica que sob a seu colega escritor Guimarães de Paula aponta que não há uma precisão quanto ao gênero: o autor comenta que não parece um conto ou novela, não contém características próprias de uma fábula (personificação de animais e coisas, ou lições que contenham uma moral), e que lembrava muito um poema pela forte fluidez lírica, ao compasso que se encontra sob a tipologia narrativa.

Escrita em meados de 1967, a história foi noticiada pelo *Jornal do Brasil*, e, recebeu, a primeiro momento, o título de *Pedro, a História de um Pescador* (JORNAL DO BRASIL, ano LXXVII, n. 274, 21 fev. 1968, p. 23)⁶⁰. Arlete relata que o desenvolver da obra se deu após realizar uma viagem de canoa pelo Rio Itapecuru, de Catanhede para Itapecuru-Mirim, depois do falecimento e sepultamento de seu avô. Ficando “engavetada” por muito tempo, decidiu publicar no ano em que, *A Parede*, seu primeiro livro, completou 50 anos de lançamento, já recebendo o título de *O Rio*.

De certa forma a obra configura-se como uma homenagem ao avô assim como a sua cidade natal. Nessa é lembrado o rio que passava quase que ao fundo da casa de “seu

⁶⁰ Nessa mesma edição é relatado que Arlete estaria escrevendo um romance intitulado *O Deserto*, no entanto, o livro até o momento da pesquisa não fora lançado.

Paulo” e da estação onde viveu seus primeiros dez anos, estando intimamente, segundo a própria autora, ligado às suas origens (CRUZ, 2012).

A narrativa conta a história de Pedro, um ribeirinho a atravessar o rio em direção à cidade em busca de melhores condições de vida e trabalho. Trata-se de uma alegoria que predispõe a busca por si, explora as angústias do ser, e a tentativa de crescer e auto afirmar-se, sob uma constante esperança que lhe ocorre a partir da migração, como descreve o trecho: “Sentado de viés num tronco de goiabeira, tentava imaginar o lugar onde iam dar aquelas águas, descendo ali tão mansamente. Olhando-as, ocorreu-lhe indagar se haveria de fato o lugar, do qual falavam, que lhe correspondesse a vontade de mais, sempre crescente.” (CRUZ, 2012, p. 30).

Sob uma escrita lírica e ao mesmo tempo singela, a obra, nas palavras de Lourival Serejo, “flui como a correnteza do seu rio: tranquila, leve e envolvente” (*apud* ESTADO DO MARANHÃO, 14 abr. 2013, p. 5). *O rio* percorre o imaginário lúdico e fantasioso ao narrar as aventuras e criaturas que Pedro encontra no decorrer de sua peregrinação, ao compasso que problematiza a questão social do locomover-se em busca de melhores condições de vida. Além disso, é apontada a perspectiva crítica das condições de trabalhos subalternos para migrantes interioranos: “Compro um chapéu de feltro com o primeiro salário. Serei garçom de bar. Ou caixeiro comercial. Aliás o que aparecer eu pego. Quero é trabalhar, mudar de vida.” (CRUZ, 2012, p. 38)

E assim, fecha-se o percorrer pelas obras dessa grande autora que tanto contribuiu/contribui para as letras e a cultura maranhense. Desse modo, esse capítulo sob uma postura decolonial de desvelamento, se propôs a evidenciar, que apesar de a escritora ser citada vez ou outra, muitas vezes de forma tímida ou como uma “sombra” do marido, ela apresenta uma grande contribuição independente que merece um maior reconhecimento. Por isso, sua personalidade e escrita ainda precisam ser patenteadas, até mesmo para maranhenses, para que possam deslumbrar-se com essa grande crítica, poetisa e prosadora maranhense.

Diante das diversas facetas da autora e das problematizações que são pontuadas nos quadros crítico, poético e prosaico, indubitavelmente, a escritora apresenta como preocupação os enlaces e os percalços que perpassam as minorias. Seja através de evidenciar novos escritores que procuram espaço diante do constante saudosismo, seja a partir das questões sociais e capitalistas, ou mesmo a partir dos embates de gênero, Arlete possui uma escrita de alteridade que percorre itinerários proativos que vislumbram problemas que são perpetuados pela colonialidade. Devido a essas questões que se pontua como o projeto literário da segunda romancista maranhense é efetuado sobre a *práxis* da decolonialidade.

Por conseguinte, como forma de perscrutação mais profunda, abordar-se-á, especificamente, o romance *Compasso Binário* e as problematizações que esse levanta acerca da sociedade ludovicense. Uma vez que a obra aponta para imbricações que suscitam condições de colonialidade de poder e gênero — e, conseqüentemente fazem pensar decolonialmente —, a análise concentrar-se-á na exposição, que por meio da ficção, explanam problemas sociais, o que se segue no próximo capítulo.

4 COLONIALIDADES/DECOLONIALIDADES EM COMPASSO BINÁRIO, DE ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ: Trajetórias díspares, destinos femininos afins

De maneira análoga à existência de delimitações prestigiadas no campo da autoria (como discorrido no capítulo segundo), vê-se que há na tradição literária também formas mais consagradas de se analisar um texto. Harold Bloom, como já exposto, discorre sobre o Cânone Ocidental, o qual está entremeado pela supervalorização de escritores que além de constituírem a estirpe do modelo europeu hegemônico (que abrange características físicas e sociais), recorre também à análise textual fixa, baseada em fatores puramente estéticos para determinar a qualidade da obra literária.

Por esse âmbito que é estabelecida a suposta superioridade de uma intelectualidade beletrista, a qual aponta para a abordagem baseada em ideais “harmoniosos” de escrita acima de qualquer valorização extratexto, como se vê no excerto: “devemos, por isso, distinguir o poder e a autoridade estéticos do Cânone Ocidental de todas e quaisquer consequências espirituais, políticas ou até mesmo morais que ele possa ter encorajado” (BLOOM, 2013, p. 49).

Dessa forma, a perficiente crítica literária atenderia somente ao modelo intrínseco das “belas letras”. Existe o estímulo para o padrão homogêneo, que embora considere que uma obra pode ser tangenciada pelos valores contextuais aos quais é interposta, seguindo a lógica de Bloom, essa seria uma questão secundária, de modo que o foco da análise literária versa por um ideal contundente: a hipervalorização dos parâmetros europeus nas letras ocidentais, assim como a concepção perpetuada de sua (suposta) superioridade.

Felizmente, as inúmeras vertentes da Crítica Literária permitem o imbricar por diversos caminhos. Sem deixar de considerar a literariedade, esteticidade e a independência do texto literário, interligam-se também valores sociais e humanos que valorizam o texto para além da fruição e deleite, de modo que a escrita, por intermédio da verossimilhança⁶¹, também pode apresentar projetos que provocam questionamentos.

Candido argumenta que, principalmente na América Latina, é difícil compatibilizar o cunho hegemônico associado a um discurso literário auto-referido. O crítico discute que embora a literatura latino-americana seja permeada pelo universo linguístico e ideológico que

⁶¹ Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 26) traz a verossimilhança como “propriedade da obra literária de, em vez de adequar-se a acontecimentos verdadeiros que lhe sejam exteriores, engendrar situações coerentes e necessárias segundo sua própria lógica interna, situações assim não propriamente assimiláveis à verdade, mas dotadas de vero-similhança, isto é, de semelhança com o vero, o verdadeiro”. O conceito é concebido por Aristóteles e discorrido na obra intitulada *Poética*.

seguem os parâmetros colonizadores, existe a influência pressionadora de uma realidade extremamente diferente da matriz cosmopolita, e conseqüentemente

Isto leva a concluir que há uma relação necessária entre a organização interna da obra (concebida como “texto”) e algo exterior que lhe fornece a matéria, o elemento constitutivo, que é o seu tema e representa a sua âncora na realidade do mundo, da personalidade, das ideias (CANDIDO, 1999, p. 112).

A partir dessa perspectiva que se aborda como a literatura, especificamente brasileira, pode apresentar-se como objeto e fonte de denúncia do coletivo a qual se insere, o que vem sendo discorrido ao longo de todo o trabalho: perpassando desde a consolidação da literatura nacional, assim como as agremiações de constituição (e os silenciamentos que produz), adentra-se também nas formas de se elaborar a análise literária.

Ao problematizar a imersão nos parâmetros intra e extratextuais, considera-se que ambos são o pulsar da existência fictícia, enfaticamente no romance, gênero que muito suscita na arte a reconstituição verossímil do possível social. Destaca-se que se pensa a produção romanesca — sobretudo contemporânea — brasileira, sob o auspício terminológico cunhado por Silviano Santiago (2004) de *literatura anfíbia*.

O autor discorre que o trabalho literário no Brasil revestiu-se duma dupla meta ideológica: ao compasso que é permeado pela dramatização do resgate dos miseráveis (a proporcionar elevação à condição de seres humanos), em contraponto, existe a presença concomitante das injustiças e desacertos sustentados pela burguesia econômica. A partir desse contraste paradoxo penetra-se o caráter anfíbio de unir Arte e Política nas linhas e entrelinhas da ficção do país:

o duplo movimento de contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é razão para lamúrias esteticizantes e muito menos para críticas pragmáticas. A contaminação é antes a *forma* literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça. (SANTIAGO, 2004, p. 17).

Defende-se assim a análise literária que vai além dos valores de literariedade (contudo, sem anulá-los), de modo a correlacionar as reflexões sociais que provoca. Ao aliar como exponenciais agregadores os contextos que abrangem espaços e personagens de estirpes subalternizadas, a ficção é levada a experimentação não estável e renovadora, a qual para

Candido (1999, p. 108) é “incompatível com o reinado das normas rígidas”, ou seja, àquelas que se baseiam unicamente nas métricas de esteticidade.

A literatura tem o poder de criar mecanismos que suscitam emoções e visões de mundo que dialogam com problemas factuais. Embora de forma fictícia, existe um movimento dialético que é resultado não apenas da vontade do autor, mas também de como e por quem o texto é lido, ou seja, as percepções que percorrem o leitor também contribuem para a fluidez literária.

Faz-se notar que a absorção da realidade confere a valoração da “verdade” como expressão intrínseca à literatura. Embora não se trate de um gênero documental (na restrição do termo), os enredos contemporâneos percorrem itinerários coerentes com a intencionalidade do autor ao conferir estímulos ao leitor que vão do cognoscitivo à interpretação de mundo, assim, faz-se notar que:

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade. (ROSENFOLD, 1968, p. 9).

As múltiplas formas de interpretar um texto literário tido como verdadeiro, induzem a imbricações que levam a concepção de esse funcionar como instrumento consciente de desvelamentos. Ao ser interseccionada pelos fatores elencados (ocorrências políticas, verossimilhança e permeações sociológicas) que se recorre à teoria decolonial, — a qual apresenta um “novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas consagradas *epistemes* ou paradigmas” (MIGNOLO, 2017, p. 15) —, correlacionada as formas de se pensar a literatura e sua crítica.

Desse modo, como o título do trabalho pressupõe, interpela-se o binômio de colonialidade/decolonialidade. Ao abranger desde o viés da autoria, mais precisamente por intermédio da escrita feminina — na qual foi demonstrado, ao longo dos primeiros capítulos, como a historiografia literária canônica tem pouco interesse —, percorre-se também o fazer literário do gênero romanesco e a própria forma de analisá-lo.

Tendo em vista que a perspectiva adotada não só posterga os problemas humanos trazidos na ficção, é também empenhada a denúncia que eleva a literatura ao liame de

resistência. É desse modo que se esquadrinha essa percepção por meio do título “Percalços da colonialidade e incidências decoloniais em Arlete Nogueira da Cruz: questões de autoria e de representação (feminina) no romance *Compasso Binário*” para tratar a denúncia da colonialidade que percorre desde a atuação e vida da escritora Arlete (o que já fora trabalhado nos capítulos anteriores), para, por fim, adentrar em seu último romance.

Nesse sentido, a obra *Compasso Binário*, da escritora visionária⁶² e segunda romancista maranhense Arlete Nogueira da Cruz, publicada em 1972 (abrangendo assim a estética contemporânea), alude aos parâmetros que estão para além do “bem-fazer”. A “estimação” beletrista é confrontada pelo próprio romance ao serem levantadas questões incômodas acerca das violências que percorrem as personagens, provocando assim reflexões afrontosas que evidenciam a emergência da decolonialidade, assim como as formas de resistência às quais as personagens encontram, mesmo diante de seu limitado contexto patriarcal-colonial.

É impelido no romance um diálogo verossímil desde a designação ambiental na qual decorre a trama. Arlete traz para sua escrita a forte presença da cidade de São Luís, capital do Maranhão, além de interpelar o enredo com as relações sociais que são estabelecidas no final da década de 60 na localidade. As impressões espaciais imagéticas configuram, em medidas semelhantes, tanto os vestígios palpáveis quanto a impressão estilística excêntrica da escrita arletiana, a qual é notável desde a abertura do romance, como decorre o excerto a seguir (primeiro parágrafo da obra):

Naquela noite, pairava sobre a cidade de São Luís um mistério profundo com um imenso desafio. Já às oito horas as ruas estavam desertas e as casas todas fechadas. A lua cheia parecia inútil mas cumpria, fiel e feminina, a sua fase dentro do ciclo mensal, numa ordem que os homens, sempre afoitos e curiosos, já ameaçavam. Mas era o silêncio, principalmente, o grande cúmplice e o absurdo maior daquela noite.

No fim da rua do Passeio ficava o cemitério, muito belo de ver ao luar. A capela antiga determinava-lhe a direita e a esquerda e os arruados, com alguns mausoléus em mármore negro, solenes, entre as sepulturas brancas, caiadas ou de azulejos, eram um caminho misterioso e de certa paz entre as casuarinas, cheias de delicadeza, filtrando o luar que projetava a cruz em cada sepultura. Na rua do Passeio, somente o pronto-socorro estava aberto e iluminado. (CRUZ, 1998, p. 165).

O trecho inicial do romance situa como a própria São Luís e sua fluidez arquitetônica vem a ser determinantes para o romance. A capela e os azulejos integram a paisagem

⁶² Silvano Santiago aborda “visionário significa que você tem visões — no caso literárias e políticas. (SANTIAGO, 2004, p. 19).

personificada e tão característica da cidade, de modo que o *locus* desempenha um importante papel para a trama, o que nas palavras de Dalcastagné (2003, p. 34) corresponde a como: “a cidade aparece, então, não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem”.

São Luís pulsa sob o olhar do narrador que age como uma câmera pessoal ao esmiuçar de forma panorâmica o espaço construído, deflagrando um processo discursivo que abrange os meandros ludovicenses sob um ambiente noturno. Ao perpassar majoritariamente em uma única noite, a atmosfera de aspecto lucífugo do romance potencializa o ar de mistério, uma vez que aborda ruas desertas, silenciosas e desguarnecidas, além de focar o próprio cemitério e a cruz do sepulcro, trazendo aspectos do gótico para emergir em tela. Dessa forma, aliam-se a figuração da paisagem factual, em convergência com a estética ficcional.

Schollhammer (2009) aborda como o escritor da narrativa contemporânea está ao mesmo tempo motivado pela urgência de se relacionar com a realidade, entretanto está consciente da impossibilidade de captá-la na sua especificidade presente. Nesse sentido, observa-se como o plano a se desenvolver o romance, atrela elementos factuais que dão potencialidade a personificação da cidade, sem deixar a áurea da ficção como fator exponencial e original da escrita de Arlete. Existe a descrição que acumula signos e constrói instâncias para a narrativa, a remeter a funcionalidade extratextual cuja penetra um mundo referencial, isto é, a decorrência do romance penetra o social, mas também o extrapola. Tudo é possível na ficção.

Ainda sobre o excerto, destaca-se, nesse plano noturno, como a lua é observada como um astro secundário a cumprir um papel periódico. O *Dicionário de símbolos*, no verbete correspondente a “Lua” descreve que:

Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.561)

O feitio escusado do astro (referido no trecho do romance), assim como a ciclicidade que lhe é atribuído dialogam com a descrição simbólica do verbete, mais enfaticamente estabelece uma relação intrínseca com o corpo feminino: assim como a lua aparece sob o cunho lânguido e secundário, semelhantemente há a denúncia do papel social da mulher, o

qual é tido como inferior, em detrimento da superioridade masculina; além disso, há a alusão ao íterim que se dá na mulher em idade fértil.

Esse preâmbulo, o qual apresenta o espaço da narrativa, já antecipa os assuntos temerários que percorrem o romance *Compasso Binário* os quais serão abordados ao longo deste capítulo: a potencialidade que emerge da cidade — e que penetra no destino de seus personagens —, e, de forma ainda mais enfática, a figuração que percorre a figura feminina, correlacionada a sua percepção social e sexual. Para introduzir esses assuntos, faz-se preliminar, além do já exposto, descortinar o próprio título do romance a ser analisado.

Compasso Binário estabelece uma estreita relação com a teoria musical. Tendo em vista que a sonoridade é dividida em partes iguais, a qual é definida por tempos (forte e fraco), ritmo e pulso. O compasso consiste na a união dessas unidades em blocos equivalentes, enquanto o binário corresponde à classificação em que o conjunto é montado por dois tempos, tendo o 2 como numerador. Essa união de duas batidas sugere a existência de uma dupla em sintonia. É essa relação que traz o romance de Arlete, o que também é comentado pela pesquisadora Dinacy Corrêa (2010, p. 175):

Inspirado na teoria musical (área em que o compasso representa um conjunto de pulsações vibrantes e suaves, que se repetem em uma música, o binário agrupando os tempos de dois em dois, caracterizados, estes, por uma batida forte e outra fraca), o título desta obra já remete, por analogia, ao drama das duas protagonistas femininas que seguem, nesse compasso – que na Física (mais especificamente na Mecânica), se faz caracterizar por forças direcionalmente opostas, mas paralelas, em termo de intensidade – assim configurando duas forças, de um certo modo, opostas, mas, ao mesmo tempo, sintônicas. (CORRÊA, 2010, p. 175)

Semelhante ao que há no primeiro romance de Arlete Nogueira, a segunda narrativa da autora, traz o confronto entre duas personagens femininas⁶³. Com efeito, convém destacar que a disparidade conflituosa no que tange às duas obras consiste no fato de que, em *A Parede*, as personagens Cíntia e Luísa apresentam um certame adolescente que personifica os problemas sociais de São Luís; enquanto em *Compasso Binário*, o embate se mostra mais explícito, direto e assíduo entre mulheres de idade adulta, que sob o céu da mesma São Luís da década de 60, vivenciam realidades díspares, tendo como fulcro em comum a violência que as perpassa.

A pesquisadora Regina Dalcastagné (2005) registra que além de a narrativa contemporânea conter poucas personagens femininas como protagonistas, quando essas figuram com centralidade na narrativa, são representadas, sobretudo, no espaço doméstico.

⁶³ Relação já abordada na página 87 deste trabalho.

Ressalta-se que as personagens arletianas apresentam a quebra de tabus, uma vez que existe a fuga dos padrões convencionais que são frequentes até mesmo em narrativas mais recentes.

Assim, além do protagonismo feminino, *Compasso Binário* traz em tela mulheres que fogem do estereótipo do espaço doméstico, o qual restringe o indivíduo à “dona de casa”. É desse modo que são trazidas as personagens Baianinha e Natália, que correspondem, respectivamente, a uma prostituta da Zona do Baixo Meretrício⁶⁴ e a uma estudante (e estagiária) de medicina, que atende no hospital conhecido por Socorrão. Mesmo que exista uma distância social exorbitante entre essas, o enredo as mantém intimamente interligadas, de modo que a atrocidade que uma sofre, leva diretamente à agressão que padece a outra, daí o “compassar” de forma “binária” da narrativa, que embora a metáfora sugira harmonia, culmina, na verdade, em transgressões contra o corpo feminino. Acrescenta-se ainda a análise uma outra personagem, que apesar de secundária, também traz as marcas de como a identidade feminina é corrompida: Raquel, dona de um bar nas proximidades da Zona.

O perímetro restrito em que se transcreve a narrativa, demonstra as disparidades que despontam em um curto espaço, a manifestar os fragmentos da cidade que também incidem em um desenrolar intersubjetivo. Percebe-se que o universo urbano, muito presente na ficção brasileira contemporânea, apresenta-se no romance arletiano como “desintegrador e caótico, com a cidade representada como local de contradições e conflitos, onde a fluidez econômica (e) ou arquitetônica projeta-se nas relações humanas que se tornam tênues e instáveis” (PIVA & VERAS, 2014, p. 402).

Essa relação explica como em espaços tão próximos na narrativa (e que também existem factualmente), obtêm-se experiências díspares. A descontinuidade da urbe é confluída à contrariedade de vivências das personagens, de modo que o espaço vem a ser determinante para a construção das personalidades.

Como se vê ainda no trecho inicial supracitado do romance, o único local que se apresenta sob aspecto iluminado é o hospital. Tornando-se o *locus* privilegiado, comprime-se no ambiente privado o prestígio social da medicina. Ao alocar-se dentro da zona, o hospital vem a ser um dos poucos espaços estimados — ou o único —, uma vez que comporta a partir dos profissionais a deferência cordial. É nesse espaço que se encontra a estagiária Natália.

Por outro lado, Baianinha já reconhecida como uma “mulher da zona” carrega no seu corpo a marginalização da profissão que exerce, a ocupar um local também excluído. Vê-

⁶⁴ Também referida como ZBM ao longo do trabalho.

se que sob esse plano de fundo é demarcado a colonialidade de poder, por forma que sob um espaço verticalizado, a ZBM encontra-se “abaixo”.

Entre esses (o hospital e a ZBM) há o bar de Raquel, o qual se localiza nas imediações da esquina da Rua da Palma com a Rua Nazaré, sendo um “entre lugar” no romance. Longe de comportar a deferência que há no hospital por ainda estar muito próximo à zona, o bar de Raquel não fica isento de aparições de pessoas desprezadas socialmente, mas, por outro lado, não incumbe a decadência libidinosa que percorre a ZBM.

O crivo das três discrepantes personagens consiste na existência da denúncia latente de agressões, que mesmo sofridas em proporções diferentes, tem a mesma conjectura determinante: o fato de serem mulheres. Existe a suscitação no romance que alerta para as semelhanças que percorrem a subjetividade e o corpo feminino, fazendo-se notar que as disparidades intrínsecas a cada uma dessas figuras, ressalta a importância de se falar sobre “mulheres” — no plural, para destacar a diversidade e singularidade que o feminismo hegemônico não aborda, mas também para denunciar a colonialidade que percorre o âmbito geral de gênero⁶⁵. Entretanto, ainda há de se destacar que a narrativa demonstra os agravantes que estruturam a relação de poder, que incluem principalmente as diferenças de classe, raça e etnia, idade, sexualidade e também de trabalho, as quais vêm a ser determinantes para o destino dessas mulheres. Assim, a narrativa aborda Raquel, para trazer ao cerne da discussão a submissão da mulher ao marido, frente ao pacto do matrimônio; Natália, para expressar os assédios que são destinados a uma jovem, além de denunciar o crime de estupro que lhe perpassa; e, por fim — na única personagem em que é trazido o dado de sua cor, sendo uma mulher negra —, Baianinha, demonstra o crime mais bárbaro que pode ser destinado a alguém: a retirada da própria vida.

Essas situações abordam como existe na estrutura das instituições e representações de sociabilidade moderna a ideia de hierarquia entre subjetividade, poder e gênero que desencadeiam a posição abrupta de inferioridade feminina. Mesmo que posto em linhas gerais nesse momento inicial, o enredo desvela sob forte teor de denúncia uma sociedade sob um regime patriarcal de alto impacto e grande abrangência de dano que invade desde as formas simbólicas até as físicas.

⁶⁵ Por isso aborda-se o feminismo decolonial uma vez que “A proposta do feminismo decolonial é romper com qualquer noção de ponto de partida universal comum, abstrato, para o feminismo. Primeiro, não é possível falar em nome da mulher em abstrato, como propõe o feminismo tradicional, já que as experiências de vida e de história das mulheres são culturalmente diferenciadas.” (CASTRO, 2020, p. 215).

Como se apreende com a categoria decolonial, a colonialidade de poder e de gênero destituiu o *locus* social do indivíduo que está fora do liame do sujeito cívico social hegemônico. Segato (2012) aborda que a mulher, por estar depurada em sua indiferença quanto à homogeneidade máscula-patriarcal, encontra-se sem aptidão para o ambiente “neutro”, local legitimado para o cidadão universal. Devido ser uma “sobra” do sistema, os direitos básicos para o ser feminino (assim como para os não brancos, ou indígenas, por exemplo) não são devidamente garantidos.

É esse aspecto que emerge em semelhança a convergir às trajetórias das personagens femininas no romance, uma vez que a modernidade a qual estão inseridas está atrelada à convenção cultural e social do patriarcado. Assim, faz-se notar que a violência contra a mulher — nos campos simbólico e físico — não consiste em uma violação individual, mas contra toda a categoria, em que os crimes aos quais são acometidas não são apenas amenizados, mas são também justificados pela posição de supremacia masculina.

Nas linhas em que é sustentada a dicotomia entre homem/mulher, imbrica-se de forma hegemônica a heterossexualidade, o dimorfismo biológico e o patriarcado (LUGONES, 2020). Os processos intersubjetivos culminam em relações de poder em que a mulher encontra-se sempre numa posição abaixo da intemperança masculina, de modo que se falar em colonialidade de poder e de gênero, estabelece uma relação não restrita à decodificação de hierarquias sociais, mas demonstra como o termo abrange as condições de subjetificação que restringem as mulheres a menos que humanas, uma vez que essas são coisificadas ou até mesmo animalizadas.

É essa relação que pode ser observada no cotidiano social e é posta com verossimilhança a partir das personagens Raquel, Natália e Baianinha, no romance *Compasso Binário*. O enredo delineia como o sexismo colonial constrói a misoginia a qual põe a mulher como alvo de violações, sendo essas apreendidas em um contexto de unidade hegemônica em prol do patriarcado. Por outro lado, Arlete imprime como mesmo de forma limitada diante do sistema colonial/moderno vociferado, existe o teor de resistência, o que aponta para atitudes decolonias das personagens. O desvelamento de situações cotidianas e até mesmo comuns, assim como as atribuições de revolta, constroem a abordagem dos tópicos a seguir.

4.1 “Toda voltada aos afazeres domésticos e as práticas da vida”: Raquel

O romance arletiano, entre diversas questões que suscita, apresenta a relação de dominação homem-mulher, de modo que problematiza o cerne psíquico das concepções

socioculturais que se encravaram na vida social moderna. Nesta senda, o perpetuar do patriarcado e da colonialidade de gênero constituem a chave narratológica dos fatos que denunciam uma rede de relações que perpassam *Compasso Binário*.

A narrativa expressa, como se experimenta por meio da violência, ideais que colidem com as especificidades estruturais do patriarcado e da colonialidade⁶⁶. Consequentemente, vê-se que a ambientação do enredo corrobora uma rede contínua que se tem como forma basilar a própria forma do relacionamento social humano. Nesse sentido, destaca-se a noção do “emocionar”, termo conceituado pelo neurobiólogo Humberto Maturana para explicar como a base estrutural de desencadeamento de trajetórias vivenciais que são conservadas acaba por passar pelo crivo afetivo, de modo que existe o consenso sobre o “emocionar” que passa de geração a geração, o que, consequentemente, perpetua o sistema. O autor comenta como a sociedade é permeada por convicções hierárquicas que afloram devido à cultura patriarcal que está imbricada no “emocionar” coletivo, de modo a pontuar que

Os aspectos puramente patriarcais da maneira de viver da cultura patriarcal europeia – à qual pertence parte da humanidade moderna, e que doravante chamarei de cultura patriarcal – constituem uma rede fechada de conversações. Esta se caracteriza pelas coordenações de ações e emoções que fazem de nossa vida cotidiana um modo de coexistência que valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, a procriação, o crescimento, a apropriação de recursos e a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação de verdade. (MATURANA, 2004, p. 31).

Convergindo com a explicação de Maturana, a posição que se encontra a personagem Raquel, faz parte de uma rede contínua, que delibera o nexo conjugal em que o “emocionar” do casal, longe de sedimentar uma troca amigável, faz-se alicerçada em noções de poder que estão envoltos pela cultura patriarcal.

Embora Raquel não figure como uma das personagens centrais, sua função no enredo é indispensável. A existência de Raquel promove não só a justaposição dos fatos, mas, principalmente, imbrica a manifestação de como o “emocionar” patriarcal é culturalmente sedimentado a atuar em diversas frentes, além de abordar a confluência da denúncia contra as injustiças destinadas à mulher.

A personagem apresenta-se como amiga e conterrânea de Natália (CRUZ, 1998, p. 187). Após um plantão no hospital, a estagiária de medicina (Natália), decide passar a noite na

⁶⁶ Uma vez que a colonialidade e o patriarcado são sistemas imbricados pela dominação, considera-se a utilização desses como projetos que convergem, podendo ser usados, neste caso, como sinônimos.

casa de Raquel. Devido o avançar da noite — justaposta ao cenário ermo que se delineava nas dependências da zona —, a casa de sua amiga, estando mais próxima, apresentou-se como uma melhor opção. Desse modo, Rui (amigo de Natália que lhe oferece carona), leva Natália para a casa de Raquel.

Raquel adentra a narrativa como amiga de uma das personagens centrais e como esposa de Pedro: “Natália explicou que Raquel era mais velha que ela uns 15 anos e que a vira menina. Que Pedro, mais ou menos da idade de Raquel, passando uma vez pelo interior feito motorista de um caminhão, viu-a e ambos se apaixonaram, fugindo para São Luís.” (CRUZ, 1998, p. 170). A apresentação de Raquel consiste em: 1) sua vinculação com Natália, o que pode ser explicado pelo protagonismo da personagem; e, 2) por seu matrimônio com Pedro, o que colide em uma amarra patriarcal, a qual atinge as entranhas da vida social e penetra na questão identitária da personagem.

Saffioti (1987, p. 8) aponta que “a identidade social da mulher, assim como a do homem, é constituída por atribuições de papéis que precisam ser cumpridos socialmente”. Nessa esfera, atribui-se sempre ao masculino a posição de “cabeça” da casa e da família, o que faz com que a mulher na primeira idade esteja submetida aos percalços paternos, para posteriormente, viver na dependência do marido, destino que as mulheres devem (seguindo a lógica patriarcal) ser conduzidas.

É de grande valia destacar que o casamento, no molde do *emocionar* da cultura patriarcal, não representa a junção de duas pessoas para conviverem de forma colaborativa⁶⁷, mas, sobretudo, consiste na consolidação da dominação masculina sobre a mulher, a qual a partir da instituição social — que também é jurídica — passa a ser “sua” (no sentido de posse, como sugere o pronome possessivo). Assim, vê-se que a mulher perde sua identidade, à medida que passa a ser considerada para o meio social como um “acessório” masculino, uma vez que há o requerimento de que sua imagem sempre esteja associada a essa figura. No caso de Raquel, após sair de sua parentela, passa a ser reconhecida por aquele com quem obtém matrimônio, de modo que ser “esposa de Pedro” não se restringe a especificidade que demonstra com quem ela decide se casar, mas estabelece a delimitação de sua própria identidade.

⁶⁷ Segundo Maturana (2004) as formas de convivência colaborativa não acontecem em sociedade por não ser um hábito cultural do *emocionar* moderno, já que se vivencia uma cultura patriarcal. Por outro lado, ele denomina de matrística a forma de vida em que existe uma coerência sistêmica acolhedora, a qual está fora do hierárquico ou do autoritário e apresenta colaboração mútua. Para o autor, a convivência matrística existia antes da sedimentação do patriarcado.

Pateman (1993) tece a consideração de que o casamento faz parte dos jogos de contrato que permitem o acesso e a subordinação do ser feminino. A autora discorre como as diferenças sexuais, culminam em uma ligação de liberdade *versus* sujeição. Assim, o casamento compreende um pacto social/sexual que elucida o direito masculino sobre as mulheres, de modo que a concepção contratual de casamento pressupõe a ideia do indivíduo (sendo o homem o único sujeito do convívio considerado como indivíduo social) como proprietário, isto é, o contrato de casamento estabelece o acesso legitimado à pessoa (no caso, a mulher) como propriedade.

Sendo um aspecto extremamente presente na vida social, à hierarquia que supõe a soberania masculina no matrimônio faz-se presente em diversas narrativas, sob as distintas estéticas literárias brasileiras. Desde a necessidade constante de as personagens femininas de contraírem matrimônio, (fato muito presente nos romances urbanos de José de Alencar, por exemplo), a submissão da mulher aparece de forma exponencial nas linhas e entrelinhas ao longo da historiografia literária.

Para citar um exemplo, destaca-se um dos textos mais emblemáticos da literatura brasileira, o romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o narrador-personagem descreve no excerto: “Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz, crédula, sinceramente piedosa, — caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na terra o seu deus.” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p.16).

Sob o tom extremamente patriarcal, a descrição da mãe de Brás Cubas representa o estereótipo feminino ideal para a cultura vigente: trata-se da mulher que lhe foge a capacidade racional, mas apresenta de sobra a emoção; é bela e recatada; e, para completar o quadro, é submissa ao marido, conferindo-lhe uma divindade, de modo que lhe serve de forma pontual e obediente. Observa-se que o fragmento não apresenta a situação como uma problemática, mas como algo positivo e recorrente na sociedade.

Por outro lado, nota-se como o enlace do casamento visualizado sob o olhar feminino distingue-se de forma veemente do que é apontado por escritos efetuados por autores homens, como o que fora citado anteriormente sob o exemplo da prosa machadiana. Para exemplificar essa distinção, ressalta-se o conto *Amor*, da escritora Clarice Lispector, publicado em 1960, o qual é considerado um “divisor de águas para a narrativa brasileira” (LEITE, 2014), uma vez que nesse há a reflexão sobre o papel feminino que beira o óbice na relação conjugal.

O conto *Amor* traz a personagem Ana como uma mulher habituada às práticas do cotidiano doméstico, efetuando as mesmas ações dia após dia, tendo em mente que essa fora a

vida que escolhera: “De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. (...) E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

A personagem encontra-se dentro de um *loop infinito* que consiste em executar as tarefas de servidão, considerando essas como ações necessárias frente ao seu papel como mulher. Lispector delineia um novo pensamento para Ana, a partir de uma cena aparentemente trivial, mas que faz com que haja uma observação interna para a personagem: no metrô, levando os mantimentos para a casa (e estando no seu devir de servidão), Ana depara-se com um cego. A partir desse encontro que não apresenta diálogo ou troca de ideais, Ana passa a refletir sobre sua própria cegueira dentro do seu cotidiano, e assim ela percebe a condição de opressão em que vive, sendo resumida aos deveres de esposa e de mãe.

Semelhante à última narrativa elencada, sendo distinta ao apreço matrimonial, a narrativa de Arlete configura a denúncia de como a soberania do cônjuge masculino culmina na depreciação da figura feminina. É sob esse liame, que além da descrição efetuada pelo narrador, a qual descreve as condições que levaram Raquel a contrair matrimônio, logo a seguir, a fala sob discurso direto da personagem Natália compõe a cena das condições que são estabelecidas no casamento da amiga: “- Hoje ela trabalha para ele. É quem faz os salgadinhos para agradar os fregueses e quem os atende, enquanto Pedro controla o dinheiro (CRUZ, 1998, p. 170).”

Apesar de o romance não especificar a cor da pele de Raquel, percebe-se como a personagem é a representação da mulher que é colonizada pelo próprio marido. Tendo em vista que a colonialidade de gênero é entendida como aquela que “atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade”. (LUGONES, 2020, p. 57), a posição de gênero que traz o excerto exhibe a subordinação dada à personagem, a qual, além do enlace matrimonial, encontra-se submetida à hierarquia atrelada ao quadro patrão e empregado.

Apesar de existir a fuga da padronização do homem como o ser provedor do lar (uma vez que Raquel é visualizada como a proprietária do bar, dado ao fato de que ela executa o trabalho de atendimento e de produção dos petiscos para a venda), a personagem encontra-se destituída do controle do dinheiro de seu próprio trabalho. O quadro situacional exhibe a servidão conjugal e a resignação empregatícia justificada, unicamente, pela destituição do falo (não no sentido do órgão sexual, mas em como ter o falo designa a posição social do sujeito).

Saffioti delinea como o fato de ganhar dinheiro não necessariamente implica a liberdade financeira, visto que

É mais pertinente avaliar o grau de independência de uma pessoa por sua capacidade de usar o dinheiro com autonomia do que por sua capacidade para ganhá-lo. Ganhá-lo não implica, necessariamente, usá-lo com autonomia (...) quem administra o dinheiro acaba administrando, real ou simbolicamente, a mobilidade do outro e a de si mesmo. (SAFFIOTI, 1995, p. 93).

Sob essa perspectiva que se pode observar Raquel em uma condição que beira a escravidão — uma vez que existe trabalho, mas não lhe é retribuído o salário —. Raquel atende a expectativa da esposa que vive em função do marido e potencializa o modo subalterno o qual se encontra. Assim, a personagem representa o papel fixo que se espera da mulher “ideal”, aquela que seria própria para casar: a que cumpre a função de servidão para com o desposado, seguindo os preceitos de autoridade que esse determina. Desse modo, Raquel segue o curso da mulher dedicada ao lar e à família, sendo essas as características que se tornam marcas de sua identidade/subjetividade: “gorda, era toda voltada aos afazeres domésticos e às coisas práticas da vida.” (CRUZ, 1998, p. 171).

A suposta soberania falocêntrica de Pedro sobre Raquel é exacerbada ao longo do romance, conforme é descrita a convivência do casal. Sob a noite de acontecimentos melindrosos (que ainda serão discorridos), antes de protagonizar um crime hediondo, Pedro havia passado a noite fora, o que faz com que Raquel, sob um aspecto quase maternal de preocupação, perturba-se com a ausência do marido, como se percebe na descrição do narrador, sobre a chegada de Natália ao bar da amiga: “Natália percebeu que Raquel estava triste e gostou como nunca de ter vindo para junto dela a fim de acompanhá-la e confortá-la. Às primeiras palavras, compreendeu que era de ciúmes de Pedro, fora de casa nessa noite.” (CRUZ, 1998, p. 171).

A saída de Pedro sugere uma ação de violação ao matrimônio, ao compasso que requer a resignação de Raquel. Tendo em vista que um passeio noturno para uma mulher casada é um ato inadmissível diante da cultura falocêntrica de dominação e imposição de regras de comportamento feminino, para uma mulher “decente” nem é cogitada a ideia de sair durante as madrugadas; mas, quando acontece o inverso, isto é, a saída é efetuada pelo homem, o que se espera é que a mulher aceite a conjunção com naturalidade, uma vez que

A resignação, ingrediente importante da educação feminina, não significa senão a aceitação do sofrimento enquanto destino de mulher. Assim, se o companheiro tem aventuras amorosas ou uma relação amorosa estável fora do casamento, cabe à esposa resignar-se. [...] Na qualidade de vítima, de sofredora, de quem aceita, sem reclamar, seu destino de mulher (SAFFIOTI, 1987, p. 35).

Essa mesma circunstância de benevolência feminina pode ser observada em outros momentos no enredo, como no trecho: “Raquel estava estranhando Pedro naquela noite, não pelo desinteresse que ele demonstrava, que isso já vinha sendo natural, mas porque ele estava mesmo muito diferente. E reservou-se.” (CRUZ, 1998, p. 235).

O comportamento de Raquel é o retrato social do que se espera do comportamento feminino: é a mulher submissa ao marido, dedicada aos afazeres domésticos e que se mostra condescendente com as violações que sofre. Esse é o *emocionar* de um casamento regido por normas patriarcais, que consolidam a inferioridade feminina, em detrimento do poder masculino: o “macho” tudo pode; a mulher tudo suporta (e suporta reservada, sem direito a protesto, prosseguindo em seu papel de servidão e submissão).

Ademais, situa-se a agressão no campo simbólico-psicológico que é permeada na associação entre Pedro e Raquel, sendo refletido o dimorfismo biológico estabelecido entre homem/mulher, como se observa na seguinte cena:

Raquel veio-lhe ao encontro [...]
 - Me dá um copo d’gua.
 - Demorou-se hoje!
 -Por aí, não pode?
 -Esteve aqui um bêbado doido.
 [...]
 -Me procurou?
 -Perguntou pelo homem desta casa.
 -Traz minha água, será que estás surda? (CRUZ, 1998, p.218).

Depois de pernoitar noite afora, Pedro procura estabelecer, com seu retorno, o seu poder masculino, o qual é concernido por três instâncias: 1) pela ordem de macho que estabelece; 2) pela reafirmação de sua posição de que, como macho, ele tudo pode; 3) é validada por outros a sua autoridade de macho, uma vez que se vê que o visitante objeta a necessidade de falar diretamente com o homem, o sujeito de valoração, o “cabeça” da casa.

Certamente, a expressão “não pode?” do excerto elencado, longe de questionar o que um homem não deve fazer, evidencia, através do recurso irônico, a posição de macho do personagem. O sujeito masculino tem seu direito de ir vir conservado, sob qualquer horário, para qualquer lugar; uma mulher — diga-se ainda uma mulher “de respeito” e que preza por

sua imagem—, pela lógica do emocional patriarcal, deve saber os espaços que são lícitos frequentar em horários diurnos, para que a noite não encubra sua conduta, uma vez que o indivíduo feminino que não está alocado no seu posicionamento ideal, dá margem para a sua violação.

A conjuntura matrimonial dos personagens é o quadro comum do *emocionar* patriarcal, isto é, da construção social falocêntrica que é estabelecida em sociedade. Evidencia-se que homem é eximido de justificar suas ações: pelo simples fato de possuir o falo, é considerado o sujeito superior, o “homem da casa”; em contrapartida, requer-se da mulher a posição amena de sujeição, dada a inferioridade que lhe é atribuída. Esse encadeamento, nas palavras de Saffioti (1987, p. 29), consiste em:

Assim, torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. [...] Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior.

Dessa forma, a narrativa exprime que quando Pedro faz o questionamento sobre o que “não pode”, na verdade a oração resume uma dupla ratificação: a de que a mulher deve saber o seu lugar, inclusive o de não questionar; enquanto ele, como macho, tudo pode. Vê-se a proporção paralela presente na narrativa em que, à medida que se estabelece o controle na figura de Pedro, potencializa-se a subjugação que vive Raquel, a configurar o quadro elencado em que é posta o paradoxo em superior x inferior que residem na justaposição entre homem x mulher.

Ressalta-se ainda, que o trecho elencado, recai em um *emocionar* que profere o ditame masculino como uma ordem que precisa ser atendida de forma imediata. O viés patriarcal no qual o macho estabelece seu poder enquanto macho faz com que, ao não ter seu mandado atendido prontamente, esse acredite que tem o direito de desrespeitar sua esposa, tendo em vista que mesmo que cumpra constantemente o “dever” conjugal serviçal o qual lhe é destinado, por uma eventual demora, acaba sendo vítima de uma violência psicológica, o que resulta na condição abordada por Saffioti de que:

Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua

capacidade de mando seja auxiliada pela violência. (SAFFIOTI, 2001, p. 115).

Isto é, embora Raquel seja uma figura que percorre a trajetória da esposa ideal, por ser frequentemente silenciada e com o papel fixo de apenas servir, ela não fica isenta de sofrer violações, assim, a narrativa de Arlete denuncia como a violência contra a mulher não consiste apenas na agressão direta no campo físico. A incidência no campo simbólico-psicológico é o princípio para exacerbação dos demais tipos de atrocidades, sendo caracterizada também, nas palavras de Bandeira (2019) como “violência moral onipresente”, a qual é tida como aspecto normal da vida social, sendo o cimento que mantém o sistema hierárquico entre homens e mulheres.

Saffioti (2001) argumenta que o espaço doméstico é o *locus* predominante para a incidência da violência contra a mulher, tendo em vista que esse é o espaço “autorizado” para os homens exercerem seu poder. Dado ao fato de que o espaço privado é concebido territorialmente e simbolicamente, o Estado frequentemente justifica sua falta de intervenção no âmbito intrafamiliar. Desse modo, nota-se que a personagem é o retrato de muitas mulheres maranhenses/ brasileiras que contraem a vida matrimonial e padecem no contexto conjugal a subjugação de ordem patriarcal nas relações íntimas, a qual reverbera a colonialidade de poder e de gênero, de modo que são ameaçadas desde a integridade moral e psicológica, à equidade física.

Por fim, o cenário de Raquel culmina no crime bárbaro que é destinado a outa, mas que a atinge nas estranhas de seu psicológico, como é descrito na passagem a qual Natália pontua a partir da carta que escrevera:

Digo-lhes logo o que aconteceu: Pedro, embriagado entrou no quarto onde estava e me fez mal. Quando Raquel acabou de ler, sentou-se na cama. As mãos e as pernas lhe tremiam. Vendo as cédulas ali rasgadas, voltou-se, deitando de bruços sobre elas. Então, começou a chorar. E chorou tanto, que era como se tivesse guardado aquele instante *para chorar por tudo quanto já tinha sofrido na vida*. O corpo era uma onda, levantando e baixando, enquanto soluçava sem nenhum consolo. Dos olhos escorreram tantas lágrimas que um veio de água foi se formando no quarto. (CRUZ, 1998, p. 265). (grifo nosso)

Raquel descobre através da carta da amiga que Pedro comete um estupro, o que culmina na violação de seu matrimônio, pelo adultério, e, de forma ainda mais grave, na opugnação de outra mulher pela qual tem apreço. Diante do entendimento que seu cônjuge

comete um crime, Raquel se dá conta de todos os sofrimentos e violações que havia acatado silenciosamente ao longo de sua vida.

Saffioti (1994) menciona como a violação de gênero só é considerada (e quando considerada) de fato como violação fora do contrato matrimonial, posto que, se espera que a mulher-objeto deva estar sempre disponível para o marido. Esse alicerce que suprime a mulher faz com que ela esteja em uma posição que se sinta na obrigação de ser condescendente, o que faz com a violência seja interiorizada e a perda de autonomia seja sequer percebida, de modo que se reconhece na sua “inferioridade”. Esse é o quadro que vive Raquel: a execução da autoridade de Pedro é autorizada por ela própria ao aquiescer e emudecer diante dos desrespeitos que sofre. A personagem precisa de um fim drástico, destinado a outrem, para entender que o companheiro de vida é autor de agressões de ordem de gênero, sendo ela própria a sua primeira vítima.

Sob um olhar extremamente visionário — tendo em vista que o romance é publicado pela primeira vez em 1972, época em que os estudos feministas ainda não tinham tanto espaço no Brasil, já que sua maior explanação ocorre a partir da década de 80⁶⁸ —, Arlete aborda de forma enfática como a violência contra a mulher inicia-se no contexto intrafamiliar. De forma mais específica, a autora levanta o debate de como a violência é legitimada e até mesmo amenizada em detrimento ao artefato humano que precisa zelar, isto é, o casamento, de modo que desde as vinculações mais íntimas, estabelece-se a anulação feminina para elevação do masculino.

Diante do exposto, observa-se como as limitações entendidas pelo âmbito matrimonial/patriarcal, atribuem uma resistência para a personagem Raquel. Embora de forma silenciosa, emerge-se no fluir de suas emoções e do entendimento dos percalços que sofre enquanto mulher, a colonialidade que a atinge.

Maldonado-Torres (2018, p. 38) pontua que “trazer a questão do significado e da importância do colonialismo indica um giro decolonial no tema e o começo de uma atitude decolonial que levanta questões sobre o mundo moderno/colonial”. Assim, pontua-se que o giro decolonial que consiste na figura de Raquel emerge a partir da ponderação de resistir ao cotidiano, ao considerar seu papel diante do gênero e das violações que sofrera por tal. Além disso, é enfatizada como a percepção do crime sofrido por outra é permeado pela mesma

⁶⁸ A correlação da violência com a condição de gênero originou-se sob a inspiração das questões e das reivindicações do movimento feminista, com base em evidências empíricas contundentes. Desde o início dos anos 1970, as feministas americanas denunciavam a violência sexual contra a mulher. No entanto, apenas uma década depois esse fenômeno veio a ser apresentado como categoria sociológica e área de pesquisa, cuja configuração mais usada passou a ser violência contra a mulher e se caracterizou como a questão central do movimento feminista nacional. (BANDEIRA, 2019, p. 294).

motivação, isto é, pelo patriarcado/colonial que menospreza e violenta mulheres. A incidência de autodecolonialidade consiste em como a personagem compreende como não está inserida em condições aceitáveis de vida, tão pouco como causadora dos impasses, mas apresenta como a própria autoconcessão de sofrer, percorre o desvelamento do crime que a penetra, o que atribui a forma como ela não precisa ser salva por outros, mas de absorver a *práxis* de salvar a si mesma. Trata-se de um vir a ser decolonial.

4.2 “Considerava aquela violência e lamentava”: Natália

Dalcastagné (2005) pontua que a narrativa contemporânea privilegia as relações familiares quando trata de personagens femininas. Esse fator acontece em *Compasso Binário* na figura de Raquel (tratado no tópico anterior), em uma personagem que é secundária para a narrativa, no entanto, esse quadro de limitação feminina é rompido a partir das protagonistas Natália e Baianinha.

Este tópico tratará especificamente de Natália, a pontuar que o narrar compassado de Arlete, além de esmiuçar o ambiente “comum” de uma mulher colonizada pelo matrimônio — mas que foge do óbvio por discorrer os fatos com o teor de denúncia —, prossegue, em escalas que se intensificam, a apresentar temas tabus e atuais para situar às mulheres de seu enredo, justapondo o espaço citadino de São Luís a habituação de suas personagens.

Dalcastagné (2003) situa como a literatura acompanha o processo de industrialização e migração para as grandes cidades, de forma que o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano, deixando para trás o mundo rural e os vilarejos interioranos. Destaca-se como romance arletiano assimila as transformações da contemporaneidade, tal que o plano ambiental aponta Natália como a representação do movimento interiorano para urbe que cresce na década de 60 na capital maranhense.

Provinda do interior, Natália possui a atitude que foge às normatizações de colonialidade e serviços domésticos atribuídos ao papel feminino: a jovem vai para a capital maranhense, São Luís, com uma atitude de decolonialidade quanto a seu gênero. Natália efetua o processo de migração no intuito de emergir como dona de si na paisagem da urbe, à medida que avança nos estudos de nível superior, com o almejar da independência financeira.

Assim, a narrativa traz uma das protagonistas como estudante e estagiária de medicina, a residir na casa da tia Antonieta, em um bairro de classe média da cidade: o Anil. Natália põe a expectativa nos estudos para ascender socialmente, o que, conseqüentemente,

denota uma personalidade feminina fora do padrão, devido não possuir marido, buscar independência financeira e ainda fugir do espaço restrito doméstico.

Certamente, existe uma percepção de prestígio para com Natália dada à profissão que escolhera, levando em consideração que o curso de medicina é considerado demasiadamente valorizado. Por outro lado, o hospital da rede pública no qual trabalha localiza-se próximo a Zona do Baixo Meretrício e atende toda a população carente dos entremeios da localidade. Desse modo, o espaço de pronto atendimento conhecido como Socorrão I traz para a cena a disparidade de deferências sociais entre os profissionais e os pacientes, como se vê nas entrelinhas da cena:

Na rua do Passeio, *somente o pronto-socorro estava aberto e iluminado*. Dentro, Natália sem pressa aguardava Roberto, estudante como ela de medicina, para substituí-la no plantão. [...] De repente, a buzina da ambulância rompeu o silêncio e branca, a oitenta quilômetros, *subiu* a rua do Passeio, sentido contrário ao cemitério, conduzindo uma mulher baleada. Em frente ao pronto-socorro, parou [...] (CRUZ, 1998, p. 166). (grifo nosso)

Sob a atmosfera noturna beirando ao gótico, o hospital é o único ponto iluminado da zona, o que reflete como os espaços na narrativa desempenham um aspecto de caracterização das personagens. Logo, àquelas que estão páreas ao breu configuram-se como personagens que estão marginalizadas, enquanto que se realça na cordialidade da medicina e seus profissionais, o ponto rutilante. Essas caracterizações demonstram como existe a fragmentação da cidade na narrativa arletiana, o que reflete também as disparidades sociais.

Boa-Ventura Santos (2007) aborda que, sendo impossível a homogeneidade na modernidade, a desintegração nos espaços delineia zonas selvagens e zonas civilizadas. O autor pontua a cartografia urbana condensa e potencializa a segregação que se encrava nas relações sociais, econômicas e políticas. Essa conjuntura pode ser percebida no romance à medida que se tem localidades paralelas — no sentido de estarem próximas —, mas que exibem uma distância colossal quanto à percepção do espaço, assim como das vivências das personagens que os compõem.

Sob o aspecto de distinção de zonas, estabelece-se a partir da topografia o enlace das simbolizações para os liames citadinos. O trecho aborda como a Rua do Passeio exibe uma dupla trajetória: o fim da rua, estando na parte baixa, aponta para a decadência social e também o fim da vida ao situar o cemitério; na via oposta, isto é, na parte “acima”, o pronto-socorro, é o local em ascensão, ao qual se recorre à cura e a esperança do resgate da vida. Esse quadro elucida que os fragmentos da cidade não consolidam apenas distinções de

estruturas da urbe, mas acabam por desempenhar também um papel social, de modo que “a ‘urbanidade’ e a ‘educação cívica’ desempenharam o papel, assim, de taxonomia pedagógica que separava o fraque da ralé, a limpeza da sujeira, (...) a civilização da barbárie.” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 82).

Assim, atribui-se ao plano espacial ZBM *versus* hospital, como uma fração ínfima do pensamento abissal e colonial, a demarcar a “civilidade” e o “selvagem”. Delimitam-se as linhas que põe ao norte (no caso, acima), a alocação das potencialidades sociais, em detrimento do sul (parte abaixo), que tende ao lugar de preconceição dentro da paisagem urbana do perímetro do bairro do Desterro, em São Luís. Esse preâmbulo espacial que põe Natália em uma paisagem de certa vantagem constitui-se, contrariamente, como ponto de contato para o encontro com personalidades que vivenciam experiências outras, o que também vem a ser o motor da desconstrução de sua suposta benesse ao longo da trama, como se vê no excerto:

Natália levantou-se. [...] Retiraram a baleada e trouxeram-na para sala, onde Natália já aguardava. Observou, então, superficialmente as duas acompanhantes, concluindo — virgem que era — que se tratavam de prostitutas. [...] Natália pediu então ao enfermeiro que providenciasse o que fosse possível enquanto junto ao corpo ensanguentado, considerava aquela violência e lamentava, sinceramente, a própria condição sem nenhuma possibilidade, inclusive econômica, diante daquele caso. Ali, era como se ela não tivesse o seu passado nem o seu futuro: só aquele presente. E, assim, presentificada e disponível, completamente sensibilizada, assumia inconscientemente a dor que foi descobrindo na vida toda de qualquer prostituta. (CRUZ, 1998, p. 166-167).

A sororidade imperativa de Natália constitui-se como traço constante em sua personalidade e a incumbe de atender a vítima, mesmo com seu plantão já findado. A consideração pela violência que sofre outra mulher apresenta-lhe uma experiência distinta da sua habitualidade, principalmente por se tratar de uma prostituta, o que impele a lamentação pela violação concernida e presente nas mulheres da zona.

A interpretação da conduta personagem, ganha tons de ressaltado pela afirmação “virgem que era”, considerando que aponta para as distinções socioculturais que circundam a distinção de sua vivência à das mulheres as quais ela presta serviço. Ao justapor Natália, uma mulher que está circunscrita a um outro espaço, por possuir outras condições econômicas e que experimenta interações sociais distintas — inclusive a de ainda não ter vivenciado o ato sexual —, põe-se em evidência a distinção que há no contexto espacial-identitário que define Natália em contraposição àquelas mulheres. No entanto, o desdobrar do padecer de Natália

vem a se dar pelo fator em comum que ela tem com aquelas as quais observava: o fato de ser mulher.

Após o atendimento que Natália presta a Baianinha (a prostituta que foi violentada), ela segue seu curso. Pairando “em frente ao Hospital Português, onde pensava em apanhar um ônibus” (CRUZ, 1998, p. 169), avista Rui, seu amigo que trabalha no hospital supracitado, o qual lhe oferece carona. Devido considerar o horário avançado e as ruas vazias, Natália aceita a carona, mas decide ficar na casa de sua amiga e conterrânea Raquel, devido à localidade ficar mais próxima.

O primeiro impasse vivenciado por Natália consiste nesta presença: Rui. Ao considerar que Natália permaneceria junto à amiga na movimentação do bar, Rui decide ficar no ambiente para aproveitar a companhia de Natália, o que ela já interpreta com segundas intenções, como descreve a cena:

Rui manifestou o desejo de ficar um pouco mais com Natália nesse bar, porém teria de passar primeiro pelo apartamento [...] Enquanto o aguardava dentro do carro, sentia-se um pouco constrangida talvez de ter permitido em que fosse juntos ao bar de Raquel, inclusive porque não queria se comprometer naquela companhia (CRUZ, 1998, p. 170).

Natália tem consciência que a prestação de gentileza, reflete-se em interesse. O que é estabelecido a partir do favor que Rui concerne a Natália, na verdade constitui-se como uma troca. Enquanto o sujeito masculino, o qual tem a liberdade de trafegar pelas ruas sem correr o risco de perigo e pode oferecer proteção à mulher, o que ele requer como “câmbio” é a posse e o acesso do corpo dessa, o que fica mais nítido ao longo da noite, como descreve o excerto:

Rui prometeu-lhe casa, filhos, uma velhice sossegada. Ela ria. Ele pediu, parte levada pelo gim e parte seduzido pelo encanto que emanava dela: — Case-se comigo. Ela o considerou um pouco: — Você é homem gentil, Rui. — Vamos até meu apartamento. Você aproveita e pega seus livros. Aquela proposta feriu a dignidade de Natália: não esperava por ela. Olhou-o, submetendo-o a uma espécie de indagação, pra crer de fato como tinha sido possível aquela coragem dele. Por fim, disse pacientemente: — Não, Rui. — Por quê? Natália não respondeu [...] -Responda: por quê? Natália não respondeu. [...] Não me presto a esses programas, Rui. Acho mesmo que já é hora de você ir embora (CRUZ, 1998, P. 179-180).

Como já pontuado, o matrimônio é uma das formas legitimadas socialmente, no qual é estabelecido o contrato social/sexual de acesso facilitado ao corpo feminino. A consideração deste certame se faz lúcida no trecho em que Rui, primeiramente, oferece os ideais de uma

vida circundada pelo aspecto matrimonial, e, logo após, desconstrói a própria contestação ao adiantar a insinuação do ato sexual antes de estabelecer o contrato conjugal.

Rita Segato (2012) pontua que, de forma complementar a teoria de Carole Pateman, a modernidade faz com que o “contrato sexual” seja intensificado e disfarçado pelo idioma de “contrato cidadão”. Isto é, a relação de posse efetuada pelo homem para com a mulher pode iniciar-se mesmo antes do pacto do matrimônio, sendo algo inerente à perspectiva social masculina desde os primórdios da vida social, o que impele a colonialidade aos corpos femininos, à medida que é a dominação é camuflada pela postura de “bom homem”.

O convite nada desprezioso de Rui reflete não somente as ideias de pacto social/sexual, mas imprime à situação o viés patriarcal colonial de acesso e dominação. Coincidindo com sua postura de bom cidadão em que os fatos fluem sem nenhuma coação, Natália aceita a carona e a companhia no bar de forma condescendente, o que faz com que ele acredite que pode ter acesso ao seu corpo, uma vez que chamar Natália para passar a noite em seu apartamento, implica nas entrelinhas a consumação do ato sexual.

Assim, percebe-se que o corpo feminino é desejado/objetificado e há ainda a necessidade de haver reciprocidade. O personagem masculino oferece falsamente a sensação de segurança ao convidá-la para seu apartamento para que ela não fique em um bar, mas por trás disso há a intenção de posse de seu corpo. Nesse viés, percebe-se ainda como o pensamento patriarcal e colonial que se encrava no desejo é tão enraizado, que faz com que Rui acredite que sua ideia é algo tão natural, quanto plausível, uma vez que há a insistência nesse convite, o que ela, ao dar conta da finalidade premeditada quebra a expectativa negando-lhe.

Saffioti (1994) aborda que o desenvolvimento crítico da mulher, embora com diferenças entre as classes sociais, tem alcançado novos itinerários, o que faz com que a cidadania feminina deixe de andar *pari passu* à masculina. Isto é, a mulher tem caminhado a passos presunçosos em busca de estabelecer a sua autonomia e a sua consciência (mesmo que haja diferenças entre classes sociais), no entanto, os homens prezam pelo *emocionar* patriarcal costumeiro, em que não há necessidade de questionar as normas já pré-estabelecidas⁶⁹.

A partir do diálogo acima discorrido, é perceptível que o romance trabalha uma relação de assimetria entre gêneros, tal como a que Saffioti comenta: enquanto existe uma mulher com consciência o suficiente para se negar, a “resposta” de Rui reflete a concepção social de que a mulher deve ser passiva. Exprime-se a contestação feminina ao poder

⁶⁹ (MATURANA, 2004).

masculino, o que faz com que haja a quebra de expectativa do que se espera diante da supracitada “prestação de trocas”. A fala que corresponderia a uma maior proximidade encerra-se como despedida, o que reverbera a atitude de autodecolonialidade de Natália, por não se deixar colonizar.

Diante do convite inesperado para sua retirada, Rui, com o orgulho ferido, chega ao apartamento agitado e imprime suas percepções sobre Natália para com seu colega de apartamento:

— O que há? – insistiu Felipe, estranhando o jeito do amigo. — Estou vindo da companhia de Natália. — Ah, logo vi!
 [...] Eu é que estou parte da banca que ela bota. Pensa que é a Virgem Maria.
 [...] — E o que foram fazer nesse bar?
 — Conversar! Não quis para o Anil, deu lá uma desculpa. Mas devia ser de fato porque já era tarde para uma moça pudica como ela andar de carro para aquelas bandas, com homem. — Parece que Natália é muito presa a princípios, não — Uma puritana! Admiro-me de ter permitido em que ele acompanhasse até esse bar e bebesse hoje comigo. — E afinal, chegaram a um acordo? — Ela não me entende, ou não quer entender. — Talvez não simpatize contigo. Rui olhou com uma espécie de despeito: — Pois acho que topa até demais. — Por que tu achas? — Permitiu que eu fosse com ela ao bar, como já te disse, fica insinuando-se e até deixou que eu segurasse as mãos... — ... isso tudo é muito imponderável nesses tempos. — Mas não se tratando de Natália! (CRUZ, 1998, P. 193).

Existe uma descrição paradoxal sobre a personagem feminina que vai rapidamente da pureza exacerbada à insinuação sensualizada. Natália é descrita com características que lhe atribuem feminilidade por ser uma pessoa frágil, delicada⁷⁰ e ainda virgem⁷¹, no entanto, por empenhar-se na conquista individual social/financeira, ela não se encaixa no plano de sujeito feminino que se deixa ser dominado pelo poder masculino, o que faz com que ela acabe fugindo do estereótipo da mulher ideal.

Telles (1992) discorre como a natureza feminina, formulada a partir de ideias patriarcais, sedimenta-se ainda no século XVIII a definir a mulher de forma binária: ou ela é maternal, delicada — requisitos preliminares para mostrar sua força do bem — e de anjo do lar; ou, ela é potência do mal, principalmente quando usurpa atividades que não lhe são atribuídas culturalmente. Nesse sentido, nota-se que após não ter conseguido efetuar seu poder de macho, com o reforço de o amigo pontuar que a Natália não estaria interessada, para não se dar por vencido, ele deturpa a imagem feminina beirando a promiscuidade mesmo que

⁷⁰ CRUZ, 1998, p. 237.

⁷¹ CRUZ, 1998, p. 166.

com ações amenas, o que dar margem para justificar as propostas indevidas, além de insinuar uma derrocada de moralidade para a personagem.

A justaposição de fatos reverbera a colonialidade, que se procura estabelecer no corpo e na própria imagem moral feminina, como algo lícito e justificável. Espera-se que a mulher responda de forma passiva, ou mesmo não responda, e se houver uma resposta contrária ao seu dominador ela passa a “provocar” os crimes aos quais é acometida, isto é, o “sujeito de bem” mesmo quando tem uma postura indevida, deixa de ser responsabilizado pela sua conduta, de modo que a vítima passa a ocupar o local do transgressor, fato pontuado de outras formas ao longo do romance que ainda serão explicitadas.

Retornando a cena que figura Natália, ainda na casa de sua amiga, um outro acontecimento vem a culminar na violência direta e explícita que sofre a personagem. Pedro, marido de Raquel, ao pernoitar na rua encontrava-se na pensão *Carmen*, prostíbulo na ZBM, para tentar pazear-se com Baianinha, no entanto há um incidente no local, o que faz com que Pedro não atinja a sua satisfação, assim, no ímpeto de ficar com uma mulher que não fosse sua esposa, ao ver Natália em sua casa acaba por violentá-la. Eis a cena:

Viu Pedro, aquele olhar brilhante e, de imediato, não se assustou: olhou-o como se ele também fosse a lua e o céu. E Pedro, então, pulou a janela.

No quarto, olhando-a, era como se estivesse acuado.

Imediatamente, compreendendo a intenção dele, Natália sentou-se na cama num gesto de defesa e, aí, ele deu seu primeiro passo:

—Não, Pedro! — disse, com aflição, levantando-se. E, vendo-lhe sentou-se na cama, saltando-a, desejando chegar a porta do quarto para sair. Pedro, avançando mais rapidamente que ela, agarrou o lençol e saltou trás, alcançando Natália pelas costas, amordaçando-a e envolvendo-lhe o corpo com as pontas do pano, bloqueando-lhe os braços, ao mesmo tempo em que lhe girava rapidamente o corpo.

Os olhos dele — ela pôde ver — além do brilho espesso, eram anormais, terrivelmente anormais. Em plena luta, buscou o céu e as estrelas, sem saber de lua e de estrelas, reagindo com fúria e desespero, enquanto ele a jogava no chão. Em seguida, não viu mais nada, era como se todos os seus sentidos estivessem juntos empenhados só nisto: libertar-se da gana, escapar das mãos poderosas, brutais, e daquela boca repugnante. Ele, aí, acertou-lhe um soco e ela quase perdeu os sentidos. Então, já não podia tanto: impedida de gritar, de lutar e, por fim, atordoada, ia sendo subjugada, até que, afinal, foi completamente vencida. Pedro, depois já de pé vestindo a calça, sentia com os dedos o maço de cédulas dentro do bolso, o mesmo que levava à Carmen e que seria de Baianinha. Quando acabou de vestir-se, olhou para Natália ali no chão, retirou o dinheiro do bolso, avaliando-o, para guardá-lo em seguida. Desatou o lençol que incomodava Natália, dispoendo-se a sair, decidiu-se: puxou o maço de dinheiro e jogou-o na cama (CRUZ, 1998, p.238-239).

Bandeira (2019) aborda que nos locais privados e nas relações interpessoais residem os locais mais propícios para a instalação da violência contra a mulher. À vista disso, a

efetuação é, frequentemente, realizada por um sujeito masculino próximo à vítima, a qual, por não cogitar esse sujeito como violador, é pega de surpresa e desprevenida. Essa relação é percebida no início do excerto que exhibe o episódio — o qual culmina em infringir o corpo de Natália —, a incidir em um ambiente em que ela não imaginara, no qual é mantido um laço fraternal, quase que familiar. Devido à amizade que tem com Raquel e por estar habituada a dormir na casa de sua amiga, mesmo ao vislumbrar Pedro à janela do quarto, em primeiro momento, não há coação de susto ou suspeita.

A percepção de Natália é alterada a partir do momento em que Pedro adentra ao recinto privado individual o qual a personagem ocupa: o quarto. Tendo em vista que Pedro é o “homem da casa”, todo o perímetro que circunscribe a sua posse é legitimado como ambiente pelo qual pode transitar livremente, o que reverbera a potencialidade da colonialidade de poder que incide tanto na propriedade que adentra (nesses termos, nem se pode falar em invasão, devido ao fato de a casa estar sob sua jurisdição) quanto na subjugação ao gênero que efetua.

O narrador exprime a cena dolorosa, em que há a violência (de Pedro) e a tentativa de resistência (de Natália) — a qual não é apreendida. Natália intenta estabelecer seu movimento de decolonialidade ao não aceitar reciprocamente o ato sexual, no entanto, diante da violência que a põe como inconsciente, é descrito o enlace que consiste em um crime. Além da opressão, há a exploração sexual do corpo feminino, justaposto à imposição do exercício do poder masculino a qualquer preço: em função de não haver o consentimento (que se espera pelas normas sociais), para atingir sua finalidade, é utilizada a força. O que impera é que no final sua satisfação seja devidamente alcançada.

Segato (2012) descreve que a modernidade introduz uma moralidade que até então era desconhecida: há o privilégio do sujeito *pater familias*, na mesma proporção em que há a redução do corpo das mulheres a objeto, ao mesmo tempo em que são inoculadas noções como a de pecado nefasto e a de crime hediondo. O estupro efetuado por Pedro resulta à concepção exposta, uma vez que, mesmo sendo considerado como “homem de bem”, o poder que está acima da concessão feminina, faz com que haja por meio da sexualidade falocêntrica, a concretização de um crime agressivo e grave.

Pedro é considerado um homem com integridade familiar, o que, sob o ponto de vista feminista concretiza-se em um choque quanto a sua “dignidade” por causa do crime hediondo que comete. No entanto, sob as permeações do patriarcado moderno, Pedro é o retrato de como é concedida a colonização ao corpo das mulheres, sem que tenha a hombridade totalmente ferida. Hooks (2014) aborda que os moldes sexistas da modernidade reestruturam

as normas sociais para atender às necessidades do capitalismo avançado. Com efeito, as versões anteriormente romantizadas do papel do herói, que protege a dama em perigo e oferece provisão são erradicadas e trocadas pela a impressão de virilidade que se dá por meio do culto do estuprador. Ao homem macho. Àquele que usa a força para conseguir o que deseja.

Uma vez que o acesso ao corpo de Natália não se faz dentro dos pactos convencionais (como casamento, prostituição, etc) a situação põe em tela a destituição do papel do sujeito masculino de ter o “direito” de violar a mulher à medida que pode lhe oferecer algo (seja pela transação capitalista, ou pelo pacto do matrimônio).

Sendo ele um “cidadão de bem” que não possui problemas psíquicos e não é um predador sexual (justificativas frequentes para quem comete esse tipo de crime), o meio de troca que ele oferece após violentar Natália é o dinheiro que deixa, como uma forma de “compensá-la” e de colocá-la no papel de mulher que vende seu corpo. A cena resulta da disparidade de gênero a qual é enraizada no ambiente social, o que faz com que a violência seja embutida na hierarquização falocêntrica. É permissível que indivíduo masculino sintá-se à vontade para exercer seu desejo, dado que sua dominação que é estabelecida conscientemente nos campos simbólico/físico, e é ainda reforçada pela “recompensa” que deixa a Natália como atenuante, de forma a converter a violação em permissão social concedida ao sujeito masculino. No entanto, a narrativa elucida que até mesmo o dinheiro que é oferecido, trata de uma transgressão à mulher, como se vê fragmento:

Levantando a cabeça da cama trouxe um monte de cédula observando numa, demoradamente, o quadro além impresso com um título identificando-o: *Tiradentes ante o carrasco*. Verificou na figura da vítima uma espécie de aceitação que lhe pareceu inerente a qualquer um diante da absoluta impossibilidade de insurgir-se contra o mais forte. Observou de novo o dinheiro que era, sabia, do trabalho sacrificado de outra mulher: Raquel. Depois olhou em torno, vendo o pobre quarto onde tinha perdido a virgindade por vontade e poder de homem tão insuportável. (...) Olhou-se, ajeitando o vestido e, de novo, sem querer começou a chorar: “mas isto não é o fim!” – pensou, tentando consolar-se. Com o lençol, enxugou os olhos e vendo a mancha no pano, molhado dessas lágrimas, junto à pequena mancha do sangue, achou que tinha sido muito humilhada. Como tantas vezes em que esteve diante de uma situação irremediável, quis achar uma saída, buscando-a a todo custo. (CRUZ, 1998, p.246).

Há a relação intencional de intertextualidade intermediária⁷² no romance, ao trazer para a cena o vislumbre do quadro a tratar de Tiradentes. Dado ao fato de a persona histórica ser amplamente reconhecida como um sujeito que morreu buscando ideais libertadoras, em confluência ao fato de existir uma violência que culmina em sem fim fatídico e humilhante que traz o reverberar sanguíneo, põe-se a situação que passara Natália numa posição semelhante de que numa relação hierárquica o dominante traz a situação um fim humilhante em que exhibe o sangue a partir da violência sexual e a perda da “pureza” feminina.

Existe ainda a denúncia da necessidade de o sujeito feminino resistir. É impressa a denotação de que a personagem, como mulher, entre tantas situações que perpassa é sujeita a não se entender como vítima, e o outro como não agressor, de modo que a situação possa ser atenuada e o sujeito masculino seja impune.

Nesse sentido que se visualiza como embora o estupro seja uma execução antiga, sendo retratados casos desde o Antigo Testamento nos anos a. C., a prática e suas causas, assim como sua representação para os corpos femininos ganham uma nova roupagem a partir do fenômeno da colonização. Bell hooks (2014) aponta que durante o período colonial, enquanto a mulher branca era pura, a mulher negra era frequentemente vítima do assalto sexual justificado pelo mito de as mulheres negras serem ludibriosas, apontando a culpa para a vítima, de forma que “a escrava negra viveu em constante consciência da sua vulnerabilidade sexual e em perpétuo receio que algum homem, branco ou negro, tivesse o direito sobre ela de lhe assaltar e vitimizar.” (hooks, 2014, p.19).

Esse contexto situa como possuir o corpo feminino encrava-se nas normas sociais a partir da colonização e ganha novas roupagens ao longo do tempo. Moira (2019, p. 19) pontua que “a sensação é de que, quando a vítima é mulher, mesmo a violação mais absurda pode acabar se revelando desejada ou, pelo menos, prazerosa”, por esse âmbito que se nota como a cultura do estupro faz parte do *ethos* da perpetuação da colonialidade de gênero, a qual por meio de valores sexistas em que seus agressores/dominadores/colonizadores acaba por colocar a mulher numa posição animalésca que retira qualquer resquício de culpa do sujeito falocêntrico. Essa relação é expressa no romance a partir da seguinte situação:

- Não te disse? Eu te avisei dessas dormidas fora.
- Oh, minha tia, eu não tive culpa, acredite que não tive a menor culpa.

⁷² Claus Clüver (2006) aponta que o termo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais. Dessa forma o conceito mais adequado seria o de Intermidialidade o qual diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos.

— Como não? – ouvia a tia, insistindo.
 [...] — Eu sabia que isso de dormir fora ia acabar assim! (CRUZ, 1998, p. 247)

Compasso Binário compila uma série de denúncias com rupturas grotescas que são dirigidas para um grupo, isto é, para a mulher, por ser mulher, e, principalmente no quesito sexual. Nesse liame, nota-se que a narrativa exprime personagens femininas que estão páreas às proposições coloniais que abordam a “fêmea” latino-americana como sedenta por sexo (dada a sua primitividade e agressividade sexual⁷³), de modo que essa não só permite a violação, mas também ela própria que provoca aquilo o que foi acometida, sendo a culpada pela violência que sofre, assim

o estupro é visto como uma punição àquela mulher que não se comportava de acordo com os padrões estabelecidos, sendo a vítima julgada pela sociedade, no sentido de que, se agisse como uma “mulher normal”, jamais seria vítima de tal violação. Ocorre que, diante disso, passou-se a naturalizar a conduta do agressor, como uma vítima de seus próprios desejos, vez que, ao ser provocado pelas mulheres, não consegue controlar seus instintos. Diante disso, a dúvida quanto ao relato da vítima, a atribuição de culpa a ela e a naturalização da atitude do agressor são fatores que determinam uma cultura que coloca a mulher em posição de inferioridade e contribui para a propagação do delito. (OLIVEIRA et. all, 2020, p. 96).

O excerto elencado suscita na figura da tia uma dupla problemática desencadeada pelo patriarcado: a culpa da vítima e a forma como os liames machistas também são propagados por mulheres. Na fala da tia existe a acusação que sugere que a vítima, por dormir na casa de outrem, tem a responsabilidade do crime que sofrera sendo esse motor da causa, ou seja, se ela tivesse a ação de uma “mulher honesta”, não estaria à noite em um ambiente privado em que existe uma figura masculina. O trecho reflete como todas as mulheres encontram-se dentro da normatização de sociabilidade pautada no pensamento sexista de que a mulher precisa saber seu lugar, e quando não atendem este regulamento, são assumidos os riscos que não se restringem à vulnerabilidade, mas que se apresentam como punição merecida.

Destaca-se como a imbricação à cultura do estupro aparece sob uma nova ótica a partir de uma narrativa escrita por uma mulher. Tendo em vista que na tradição literária escrita por homens o estupro aparece como algo naturalizado e até mesmo desejado, existe a ruptura de como o fato aparecia de forma eufemística, dando lugar ao teor de denúncia de um crime. Essa contestação pode ser observada na escrita de Jorge Amado com o romance *Capitães de Areia* (1937), no qual está contida a seguinte cena:

⁷³ LUGONES, 2019.

Era uma negrinha bem jovem, talvez tivesse apenas 15 anos como ele. Mas os seios saltavam pontiagudos e as nádegas rolavam no vestido. (...) (Pedro Bala) Pensava em derrubar a negrinha sobre a areia macia, em acariciar seus seios duros (talvez ainda virgens, sempre seios de menina). (...) O rosto da negrinha era de terror. Mas quando viu que seu perseguidor era um menino de quinze para dezesseis anos se animou mais um pouco e perguntou com raiva: – Que é que tu quer? – Deixa de orgulho, morena. Vamos bater um papozinho... E a agarrou pelo braço e novamente a derrubou na areia. O medo voltou a possuí-la, um terror doido. Vinha da casa de sua vó ia para sua casa, onde mãe irmãs a esperavam. Para que tinha vindo de noite, para que se arriscará na areia do cais? Não sabia que a areia das docas é a cama de amor de todos os malandros, de todos os ladrões, de todos os marítimos, de todos os e tem sede de um corpo na cidade Santa da Bahia? (...) Pedro Bala acariciava seus seios e ela, no fundo de seu terror, começava a sentir um fio de desejo, como um fio de água que corre vai engrossando aos poucos até se transformar em caudaloso rio. (...) Se ela não resistisse contra o desejo e deixasse que ele a possuísse, estaria perdida (AMADO, 2000, p. 80-81-82)

O uso eufemístico expresso pelo verbo “derrubar” caracteriza-se no ato sexual forçado, isto é, no estupro, que ao longo do capítulo intensifica a culpabilidade da vítima. O trecho evidencia como a sensualidade do corpo feminino negro emerge como a primeira pauta para justificar o abuso que sofre, em seguida são postos seu andar sedutor, suas vestimentas que realçam os seios e as nádegas, o fato de caminhar sozinha em uma via já conhecida como local em que afloram os desejos carnais, e, por fim, o desejo que emerge na própria vítima, são fatos que deixam a jovem alcunhada de “negrinha” como causadora que compactua com o ato sexual, embora seja claramente descrito como forçado. Assim *Capitães de Areia* acaba por ser um exemplo de como a literatura escrita por homens apresenta conscientemente as opugnações transgressoras que a cultura falocêntrica destina às mulheres, no entanto, não existe a preocupação de como o estupro repercute sobre o corpo feminino.

Desse modo, indubitavelmente, nota-se como Arlete promove situações psicossociais de efeito catártico que induzem a problematização dos crimes, e, conseqüentemente, promovem o pensar decolonial. É exprimida a indefensabilidade feminina, a sexualidade exposta, a criminalidade que é impressa no corpo, e, a falta de sororidade como pautas sexistas. Dentre tantos problemas que envolvem normas de conduta social, vê-se que esses existem devido à colonialidade delineada nos campos de poder e de gênero, a deixar a mulher em situações que a reduzem a menos que humana.

Por outro lado, imprime-se a força contestatória de Natália: ela entende que a situação não decorre de sua culpabilidade. A reflexão da personagem imprime uma vez mais uma mulher que se entende dentro de um patriarcado/colonial em que o crime efetuado pela figura

masculina é atenuado por esse ser o sujeito que tudo pode, em detrimento de como a mulher é vista como a “armadilha do mal”, que intenta sobre o falo. Natália entende o sexismo que percorre esse itinerário e como ele está encravado na interpretação patriarcal que emerge da figura da tia, que é reflexo do meio social. Ao erguer a sua voz em contestação, Natália realiza um giro decolonial, que além do entendimento, culmina na *práxis* de questionar a estrutura a qual padece.

Voltando ao enredo, após o episódio em que sofre o abuso, Natália recompõe-se do crime brutal que sofrera e se despede da casa que passara a noite. Então, a protagonista lembra-se de sua paciente e decide visitar o prostíbulo no qual trabalhava Baianinha para ter alguma notícia sobre seu quadro de saúde.

A personagem apresenta uma atitude de decolonialidade ao atravessar a cidade como andarilha para chegar ao seu destino: a ZBM. Assim, além de Natália quebrar o *lócus* costumeiro do espaço doméstico para a figura feminina, ela apresenta-se em trânsito pelo espaço urbano, o que representa uma ruptura tanto para os padrões de sociabilidade, quanto para os enredos narrativos que frequentemente trazem o sujeito masculino com a legalidade da locomoção na urbe. Destaca-se ainda como o espaço considerado como proscrito era inapropriado para o ritmo “adequado” da cidade, por já ser característico das mulheres da vida. A personagem quebra a barreira que limita a preocupação do ponto de vista sobre a sua personalidade e adentra ao espaço marginalizado da urbe. Expressa-se a cena:

Orientou-se de um lado, tinha a zona mais abaixo e, do outro, a faculdade. Tomou rumo da zona. Não custou muito para avistar a pensão toda iluminada com aquele movimento extraordinária de mulheres na rua, dizendo consigo: “é ali!” (...) Na porta da pensão vacilou diante daquela multidão só de mulheres, e uma, no meio delas, reconheceu-a. (CRUZ, 1998, p. 256).

Uma vez mais a narrativa evidencia a linha abissal que configura os espaços/condições sociais (que também interferem na identidade de suas personagens). É demarcada a diferença que existe entre a faculdade de medicina, que denota uma área prestigiada em contraponto com a zona que fica “abaixo da cidade”. Natália segue para o contato com um espaço que não é habituada para ter contato com mulheres que têm vivências diferentes da sua, mas à medida que adentra àquela realidade outra, ela passa a identificar as similaridades quanto às fragilidades que partilham, fato percebido, principalmente, pelo episódio de violência que acabara de acontecer consigo.

No adentrar àquilo que lhe é diferente a partir da urbe, verifica-se como os deslocamentos constituem diretrizes para a construção da personagem. A “invasão” que faz Natália ao visitar a zona, apresenta não somente uma visualização do “outro”, mas também o reconhecimento sobre si mesma. Nesse sentido, pensa-se na relação pontuada por Hall (2000, p. 10):

As identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta (...) Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado. (HALL, 2000, p. 110).

A partir do percorrer a cidade e mais especificamente à visita ao prostíbulo e o contato estabelecido entre Natália e o espaço/vivências das mulheres da ZBM, ela experimenta diferentes visões e antagonismos sociais que levam a fragmentação e a mudança dela como sujeito-social. Dessa forma, percebe-se como as situações de violência em conjunto com os entornos da cidade acabam por contribuir para a desleitura/reconstituição da identidade da personagem, o que se torna ainda mais enfático a partir do elemento sobrenatural percorrido na narrativa, como se vê no trecho:

- E a moça de ontem à noite, como vai? - Morreu. - Não tinha mesmo condições de escapar, estava muito mal. (...) Natália, no chemisier claro e simples, estava um pouco pálida e emocionada entre dezenas daquelas mulheres. Chegando com dificuldade ao quarto, preferiu ficar encostada à porta, vendo Baianinha morta na cama. (Baianinha aí se levantou, veio-lhe ao encontro, evaporando-se nela e espargindo seus excessos pelo quarto). (CRUZ, 1998, p. 256).

Quando Natália andarilha a cidade ela percorre o espaço de outrem, procura pela paciente, sensibiliza-se com as meretrizes e, também, efetua uma busca por si mesma. A partir das relações opostas entre espaço privilegiado x espaço pútrido, pureza x devassidão, que se percebe o imbricar em um “entre lugar” que potencializa as características tidas como impróprias de Baianinha (por ser uma prostituta) e de toda delicadeza e sororidade já atribuídas a Natália, para erguer uma personalidade de uma nova mulher, que não cabe nos

extremismos de que precisa ser anjo ou demônio⁷⁴. Assim para formar esse novo ser feminino, a alma de Baianinha dissipa-se em Natália, o que lhe provoca uma grande alteração:

Eram mais de cinco horas e ainda tinha luar. Natália seguia com a bolsa na mão, junto às casas, como se pressentisse e quisesse escutar crianças. Aqueles pressentimentos acerca das presenças infantis eram inefáveis nela. Em certo momento, parou e pareceu esperar: daí a instantes ouviu um belo choro de criança, acariciando então o próprio ventre. Continuou a andar, seguindo agora pelo meio da rua. Seu corpo fora rasgado à esperança. (...) A terra estava muito clara e Natália lançou sobre ela a sua novidade em silêncio e esse silêncio sagrou a terra de Natália para todo o sempre. Alguma coisa grande e profunda havia sido alterada (CRUZ, 1998, p. 267-269).

A alusão a crianças no excerto, apesar de não expressar afirmação concreta, induz a outro dilema que o estupro delineia para a mulher: tornar-se ou não mãe. Pereira (2022, p. 150) aborda que “a gravidez indesejada é, geralmente, uma forma de dominação masculina e, no caso da gravidez imposta através da violência, essa gestação é ainda mais complexa, tanto que na legislação brasileira é causa de legalidade de aborto”. Apesar de a gravidez causada pelo estupro ser prevista com a alternativa de se executar o aborto, dentro da lógica colonial de dominação do corpo feminino, é requerido, na obrigatoriedade da maternidade como mulher, que essa prossiga a gestação com o filho.

Em obras mais atuais de autoria feminina as consequências do estupro ganham contornos mais enfáticos, como no conto *Quantos filhos Natalina teve?* (2014), de Conceição Evaristo, no qual a personagem mesmo tendo um filho como fruto de um estupro, a violência não afeta a relação maternal da personagem; ou ainda em *O Peso do pássaro morto* (2016), de Aline Bei, em que a personagem, mesmo levando a gravidez adiante, não se sente bem com o filho por ele lembrar constantemente a violência que sofrera. As narrativas expressam o viés da dificuldade de se tomar uma decisão certa, uma vez que não é unânime para todas as mulheres. Nesse sentido, as obras literárias expressam a necessidade da reflexão da decolonialidade em assuntos que percorrem a saúde pública, a saúde psicológica, a saúde da mulher e os direitos femininos, proposições que, infelizmente, ainda são pouco discutidas.

A gravidez de Natália termina em uma incógnita, uma vez que a obra não deixa claro se é concretizada, mas o que é fato é que a personagem tem sua trajetória de vida alterada. Seu corpo, ainda é virgem, é rasgado pelo ato sexual não consentido, mas é rasgada também a esperança de integridade enquanto mulher.

⁷⁴ Relação abordada por Norma Telles e discutida acima.

Assim, a narrativa encerra-se pontuando Natália a seguir seu rumo, indo em direção à universidade para cumprir suas obrigações como estudante de medicina, mesmo após os acontecimentos complexos aos quais é acometida. A vida segue seu curso e o giro decolonial de Natália consiste na sua r-existência: mesmo com a certeza de que algo havia mudado; mesmo com as consequências e a consciência dos perigos destinados para o corpo feminino. Natália resiste à medida que prossegue com o seu cotidiano, tendo os acontecimentos que lhe ocorreram como impulso para prosseguir com as ambições iniciais, isto é, de ser uma médica e agora na sua necessidade de ter força para seguir em frente, torna-se uma mulher ainda mais livre.

A violação que ocorre na ficção arletiana por meio da personagem Natália é o reflexo da violência entrelaçada com a colonialidade de gênero. hooks (2018) pontua que muitas pessoas podem estar preocupadas com a violência, no entanto, frequentemente, existe a recusa resolvida de relacionar essa violência ao pensamento patriarcal ou à dominação masculina. Nesse sentido, analisar o romance sob o feminismo decolonial faz-se extremamente enriquecedor dado o fato de que ao abordar os diversos crimes hediondos que são discutidos na obra, seguem a ótica da dominação que coloniza o corpo, a mente e a subjetividade da mulher. Essa é a problemática que urge no romance: mesmo sendo publicado há exatas cinco décadas e algumas mudanças tenham sido alcançadas ao longo desse período, é inegável como crimes contra o gênero ainda se perpetuam como se fosse algo natural em nossa cultura.

Diante do exposto, nota-se como a narrativa é extremamente atual e evoca não somente as colonialidades que permeiam o gênero, mas pontua reações de decolonialidade que urgem nas personagens. Arlete aborda desde como é imprescindível uma mudança nas estruturas básicas, isto é, uma desobediência ao sistema patriarcal vigente, como esboça mulheres que mesmo na situação de colonialidade suscitam formas de se desvencilhar das amarras que as penetram.

No caso de Natália, visualiza-se uma jovem que ultrapassa a barreira do comportamento doméstico, pois sendo migrante, busca através dos estudos sua independência financeira. Além disso, Natália denuncia a consciência do crime que sofre, à medida que o questionamento reverbera sua revolta aos ditames de como uma mulher deve se portar e dos lugares que deve frequentar. Por fim, a personagem se locomove através da cidade, visita um prostíbulo, sendo um local considerado inadequado, prosseguindo assim sua caminhada em um trajeto de r-existência ao próprio cotidiano e as consequências de ser mulher.

4.3 “Entre aquelas avulsas mulheres”: Baianinha

Na última personagem em que este trabalho se concentra a análise, discorrer-se-á acerca da condição feminina mais vulnerável do enredo, justaposta ao crime mais bárbaro que pode ser destinado à mulher. Alvo do crime de feminicídio, o romance situa Baianinha como uma prostituta da Zona do Baixo Meretrício, a qual apresenta no âmago do espaço que ocupa a sua subalternidade, ao compasso que o espaço passa a ser característico da ocupação dos marginalizados: trata-se de uma espécie de pertencimento recíproco entre espaço e habitante.

O romance perpassa no cenário de São Luís, na década de 80, período o qual, segundo Borralho (2011, p. 49) sob os desígnios de uma cidade que “era a própria configuração da estratificação social oriunda de um modelo concentracionista”⁷⁵. Barros (2001 *apud* SANTOS, 2013) corrobora essa discussão ao abordar como a capital do Maranhão estava delineada a partir de uma topografia colonial, o que ocasionou um crescimento unilateral da urbe, pois à medida que a parte alta da cidade era favorecida, deixava-se, de grosso modo, em estado de abandono a parte baixa.

A estratificação social que ocorre no espaço moderno é característica da urbanização citadina. Essas considerações acerca do crescimento e desenvolvimento da urbe de forma disforme refletem como a colonialidade de poder imbrica-se às estruturas espaciais. Assim, a capital ludovicense reflete como à medida que uma parte da cidade experimenta ideias desenvolvimentistas em busca de rememorar e reviver sua “época de ouro” — ideal que é incrementado no imaginário popular —, mesmo que numa zona ainda muito próxima, vê-se o descaso e o apagamento da outra ponta da cidade. Essa sobreposição aliada ao caráter adverso exprime como a pontuação de linhas abissais de Boaventura Santos aplica-se aos espaços e a sociabilidade que emerge desses:

A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro”. (...) O universo “deste lado da linha” só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SANTOS, 2007, p.71).

⁷⁵ Entende-se que o romance é ficcional e não necessariamente aborda a urbe sob as configurações exatas e reais, no entanto, a configuração citadina acaba sendo transposta para a narrativa.

Nesse sentido que se problematiza como o espaço literário delineado na narrativa arleatiana – e os corpos que o ocupam –, são visualizados a partir de uma zona que possui o caráter de inexistência (no sentido de irrelevância, como pontua Boaventura Santos), com o agravante de se apresentar também como um interdito: constitui-se como a zona erótica da cidade. Fazendo parte do itinerário real a ser localizada no Centro Histórico, especificamente entre os bairros da Praia Grande, Portinho e Desterro, perímetro que outrora ferveu e perpassava a economia maranhense, é imprimido na ficção a construção memorialística da marca dos azulejos e escadarias características da arquitetura colonial, assim como o abandono que pousa na circunscrição entre seus residentes, nos quais são fixadas as impressões de subalternidade, tendo em vista que

Devido à expansão da cidade, com conseqüente a mudança das áreas habitacionais para os novos bairros, o Centro Histórico ficou abandonado e os prédios fechados, por causa do desinteresse dos proprietários. Acabaram por deteriorar pela ação do tempo. [...]. Com o abandono das famílias abastadas, o Centro Histórico de São Luís ficou esquecido pelo poder público. Passou a ser visto e propagado pelos meios de comunicação como área perigosa e violenta, associada também ao estigma da ZBM. Mesmo sendo relegado pelas autoridades, continuou figurando como espaço frutífero para o desenvolvimento das sociabilidades, visto que, o mesmo continuava sendo habitado pela população de baixa renda. (SILVA; SILVA, 2010, p. 14)

O que se torna ainda mais agravante para provocar o interdito do antigo Centro Histórico, diz respeito ao fato do declive vertical da cidade estar associado à erotização da zona abaixo. Silva (2007) discorre que durante as décadas de 30 a 80 o local ficou conhecido por situar os principais cabarés e as mais famosas prostitutas da cidade de São Luís. A ZBM era composta, majoritariamente, por mulheres pobres em busca de melhores condições de vida, tendo baixa escolaridade, e sendo, em sua maioria, negras.

Lélia Gonzalez aborda como é necessário insistir no quadro de desigualdades sociais e raciais que se delineiam no continente latino-americano. A antropóloga discute como emerge nesse tentame como fator expoente a desigualdade sexual, de modo que

O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe (GONZALEZ, 2020, p.142).

Tal cenário é denunciando na narrativa de Arlete Nogueira da Cruz sob os auspícios da pensão *Carmen*, ao apontar as mazelas e desumanizações do corpo da mulher de baixa condição social, negra e prostituta, dentro de um ambiente pútrido já característico de sua ocupação. Publicado em 1972, *Compasso Binário* apresenta a cidade antes de maiores reformas de ordem urbanística — que culminam em como se conhece hoje a cidade, tendo em vista que foram iniciadas somente pela década de 80 —, de modo que o romance perpassa na “antiga” São Luís. Sendo um dos principais espaços para a trama, a ZBM é transposta para a narrativa não somente como *lócus* do desenvolvimento do enredo, mas também é importado o valor de interdição que é contido na marginalização dos sujeitos que a ocupam, retratando assim indivíduos subumanos a ocupar um subterritório da parte baixa da urbe.

O enredo passa-se sob a atmosfera noturna da cidade de São Luís a contrapor, como já discorrido, as ruas lucífugas e melindrosas, da vivacidade do pronto-socorro. Assim, o romance se inicia no ambiente exposto, para trazer para a narrativa uma mulher baleada rumo ao hospital em busca de atendimento, sendo atendida pela personagem Natália (a qual fora descrita no tópico anterior). Assim, a primeira ocorrência do romance trata do pronto-atendimento, no qual se passa a seguinte cena:

Observou, então, superficialmente as duas acompanhantes, concluindo – virgem que era – que se tratava de prostitutas: aqueles olhos sem nenhuma esperança, a linha dura das bocas, os vestidos absurdamente vulgares, os gestos, uma agressividade, qualquer coisa nelas, as identificava facilmente. Acabou sendo informada de que eram de uma famosa pensão da cidade que tinha o nome da proprietária, por sinal, uma das acompanhantes (CRUZ, 1962, p. 166).

O excerto descreve personagens que não são identificadas individualmente (por não serem apresentadas com nomes específicos), mas sim, percebidas como um grupo: trata-se de mulheres que exercem a prostituição. A caracterização da identidade dessas faz-se imbricada ao trabalho, de modo que o reconhecimento da profissão que efetuam é facilmente pontuado a partir de sua própria presença, seja pela vulgaridade das vestimentas, ou a partir da agressividade e falta de esperança de suas feições. Essas características evidenciam um olhar problematizador sobre essas mulheres que despontam não apenas a hipersexualização de seus corpos, mas também a desumanização que lhes percorre.

Brito (2022) pontua que “nem sempre as prostitutas foram vistas sob a visão maliciosa e, mediante isso, suas representações na arte não conotavam objetificação e lascívia, mas estavam sob a mira do percalço dos ideais de beleza, sendo até mesmo relacionadas ao

sagrado”. Tendo em vista que a literatura e as artes apresentam-se como produto do meio ao qual são produzidas, mesmo que de forma indireta, tendem a associar-se com as percepções que estão encravadas no seu contexto sociocultural. Dada à centralidade que a análise do trabalho se concentra em analisar as figuras que aparecem como agentes da prostituição destaca-se que o aspecto de sexualidade aflorada que o romance remete é uma visão arraigada ao social, sendo decorrente do sistema moderno.

Devido aos papéis e atribuições que se dão por meio do sistema colonial/moderno, Lugones (2020) descreve que a imagem da mulher é atribuída a partir de sua racialidade: enquanto a mulher branca é concebida como heterossexual, monogâmica, casta, passiva, pura e destinada ao espaço doméstico; por outro lado, a imagem da mulher não-branca é tida como a de subordinada, marcada sexualmente como fêmea, animalizada, destituída de feminilidade, com o corpo aberto e suscetível a exploração por seu “superior” (o homem branco/colonizador). Lélia Gonzalez também aborda essa questão tratando como o problema se encontra encravado no imaginário social:

Um dito popular brasileiro sintetiza essa situação ao afirmar: “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar.” Que se entenda que os papéis atribuídos às amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados: por um lado são os “burros de carga” (do qual as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, constata-se como a exploração socioeconômica se faz aliada da superexploração sexual das mulheres amefricanas (GONZALEZ, 2020, p. 49).

A percepção supracitada emerge do período colonial o qual acurralava as mulheres de cor, as quais eram vistas sob uma “tradição pornô-tropical” como promíscuas no limite do bestial pelos exploradores europeus (MALDONADO-TORRES, 2018). Dessa forma, o excesso sexual que aflorava das mulheres de cor, acabava por deixá-las numa posição de dupla escravidão: pelo trabalho braçal e pela exploração sexual.

Hooks (2014) descreve que os colonizadores (na figura do homem branco) queriam que as mulheres escravizadas passivamente aceitassem a exploração sexual como um direito e um privilégio dos que estavam no poder. Assim, as mulheres negras que de boa vontade se submetiam aos avanços sexuais dos senhores, recebiam presentes e pagamentos supérfluos, mas que atribuíam alguma compensação pela pronta aceitação da ordem colonial/patriarcal estabelecida.

Seguindo essa linearidade, no Brasil a prostituição é introduzida como profissão no início do século XIX, frequentemente efetuada por escravas de forma que se misturavam os

serviços sexuais aos serviços domésticos (PEREIRA, 2009). Dadas às condições socioeconômicas que se encontravam, mesmo após a abolição da escravidão, ainda se podiam encontrar nas mesmas ruas, principalmente do centro do Rio de Janeiro, afrodescendentes às janelas e portas de suas casas a espera de clientela.

A relação de dominação que se tinha com as mulheres escravizadas contempla uma visão determinante para o sistema que perpassa a colônia e constrói estereótipos para o mercado de trabalho no mundo moderno. Isso é perceptível pelo fato de existir o prosseguimento da mulher de cor a ocupar espaços, papéis e trabalhos muito semelhantes ao do período da escravidão (NASCIMENTO, 2019), seja por via do trabalho doméstico, seja por meio do mercado sexual.

Assim pontua-se como a prostituição no Brasil sempre esteve relacionada a uma alternativa de sobrevivência. Muitas mulheres que atuam nesse universo acabam enxergando a prática como uma opção de obtenção de independência financeira ou até mesmo como ponto de escape para subsistência. Vários estudos demonstram que os motivos pelos quais mulheres entram para a prostituição, na maioria dos casos, apontam para questões relacionadas a uma vida de dificuldades, miséria, insatisfação e desemprego. (SILVA et al. 2013, p. 232).

No entanto, nos moldes da vida social moderna, a prática da prostituição, longe de ser considerada como apenas uma forma de sobrevivência, atribui-se um olhar de que a mulher prostituta além de ser enxergada com objeção sexual, é posta sob um latente preconceito. Considerando que a sociedade ocidental é atravessada pelos ideais de como a mulher deve se portar — isto posto pelo patriarcado de *alto impacto*⁷⁶ que é inaugurado pela colonialidade —, a prostituta ao sair do papel unilateral materno, doméstico e subserviente a um parceiro fixo, extrapola preceitos fazendo da libido uma fonte de renda. Trata-se de uma postura que vai de encontro às normas sociais, como forma de resistir ao cotidiano, considerando-se assim uma forma decolonial de vida.

Silva (2007, p.3) aponta que nos serviços de prostituição “o prazer aparece como aspecto antitético à violência, mas que não raro se manifesta numa mesma relação prostituta-cliente”. Nesse âmbito, é indubitável que esse tema constitui um tabu e produz um certo incômodo devido a todos os valores que são moralmente/culturalmente enraizados na sociedade ocidental, inclusive acerca do prazer feminino, além de que a violência para com essas mulheres é frequentemente legitimada.

⁷⁶ (SEGATO, 2020).

Percebe-se como o trabalho não se apresenta apenas como meio de sustento, mas também é a forma de como o indivíduo passa a ser visto socialmente, a constituir uma marca identitária que interfere diretamente em suas relações afetivas e coletivas. Por esse viés, a prostituição é encarada como um estigma imoral, o que leva as praticantes a serem marginalizadas pela sociedade, uma vez que lhe são atribuídas características e ações que fogem do ideal de “mulher honesta”.

Voltando ao enredo, uma das prostitutas, que inclusive é uma das protagonistas, adentra ao romance já inconsciente pelo atentado que é acometida, o que leva a personagem a não possuir falas. Baianinha é apresentada com a alcunha que é chamada pela primeira vez nesse episódio em que é encaminhada para a sala de cirurgia (já no terceiro capítulo da trama), estando ela “em decúbito dorsal, apenas respirava. O movimento respiratório era o que indicava às duas que ela permanecia viva” (CRUZ, 1998, p. 173). Mesmo adentrando a narrativa em situação de vulnerabilidade, sua presença continua no cerne de preconização, dado ao fato de na sua figura serem interseccionadas as condições de ser mulher de cor, e, como moradora da zona, está numa condição social desfavorecida, com o acréscimo de ser uma prostituta. Assim, a personagem em estado de desfalecimento é reconhecida unicamente pela estigmatização que traz no seu corpo, como se vê no excerto em que ela passa aos cuidados do enfermeiro:

O enfermeiro, após ler o que prescrevera o médico e agora fazendo o curativo, voltou-se para as duas mulheres: – Vocês aí, deem um jeito de conseguir sangue, enquanto eu vou tentar achar o antibiótico. – Onde vamos conseguir isso, moço? – Nos hospitais daqui de perto ou com alguém conhecido de vocês. Procurem dar um jeito. – Não temos dinheiro. – Que diabo que fazem vocês, recebem homem de graça? – O dinheiro não vale de nada, muitos enganam... O enfermeiro atando o pé, considerou: – Isso devia ser de graça! As duas mulheres se entreolharam, como se concordassem entre si “essa é engraçada!” (...) – Para de dizer besteira e cuida logo de conseguir sangue senão essa outra vagabunda aqui vai acabar... (CRUZ, 1998, p. 174-175).

As mulheres persistem a serem descritas sem nenhuma identificação particular, sendo concebidas unicamente pelas profissões que exercem. Tendo em vista que as prostitutas são sujeitos que recebem as marcas da colonização de poder e de gênero, vê-se na falta de identificação a comprovação desse dado, pois “o colonizado jamais é caracterizado de uma maneira diferencial; só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo (cp: não são considerados os aspectos da vida pessoal/particular)” (MEMMI, 2017, p. 123).

Assim, mesmo diante de uma situação particular delicada que envolve a vida, o que o enfermeiro leva em consideração é o caráter moralista de julgar as mulheres com quem se comunica, e, até mesmo a paciente. Percebe-se que o preconceito do enfermeiro causado pela profissão das meretrizes é maior que a empatia e o dever profissional, devido ao fato de que embora a enferma estivesse entre a vida e a morte, necessitada de cuidados e impossibilitada de retrucar sua fala, o que é levado em conta é a percepção de um corpo promíscuo explorado deliberadamente. Ao fugir do *script* da mulher branca, casta e subserviente a um único homem, Baianinha sendo uma mulher negra e desvirtuada, até em seu leito de “quase morte”, é resumida a uma “vagabunda”.

A partir do descaso e grosseria do novo cuidador, além da falta de recursos para conseguir sangue, as amigas de trabalho da jovem debilitada decidem levá-la de volta para a zona. O retorno da mulher prostituta recém violentada manifesta diversas perdas, para além daquelas que já lhe eram comuns: entrava-se no interdito, perdia-se a pureza; mas naquela noite, no reflexo da marginalidade ao lhe ser negado cuidados básicos, chegava-se à perda da própria vida. O local que antes era visto apenas com luxúria, na parte baixa da cidade, passava agora a ser o cenário mórbido da cena de um crime, a realçar no ambiente noturno a latente desumanização dos corpos que recaem sobre o território:

Quando chegaram com Baianinha, houve certo alvoroço na porta da pensão quebrando o silêncio e o povoando o deserto que se espalhava por toda a rua. Mas o movimento durou pouco. [...] Tudo na rua, então, voltou ao mistério [...] O vento sobrevoou o local e, adiante, no beco do precipício, perto da velha igreja do Desterro, atravessou um ar saturado da fumaça que escurecia, ali, aquela noite enluarada, da maconha que subia dos seres humanos escondidos e vencidos, que não sabiam de onde vinham e nem o que era deles, inconscientes, fumando a maconha nas improváveis esquinas daqueles becos ou nas avulsas calçadas do velho bairro do Desterro. (CRUZ, 1962, p. 181-182)

O situar da igreja no itinerário do Desterro satiriza o sagrado a partir da estrutura e do ambiente fechado do templo, a sinalizar por meio do prédio antigo o pulsar da negligência, assim como o abandono de interesse pelas práticas e hábitos religiosos, ao compasso que se entrega demasiadamente ao profano. A partir desse excerto problematiza-se como “os espaços físicos refletem as hierarquias sociais e que pobres e ricos [...] (os quais) têm acesso diferenciado a diferentes locais.” (DALCASTAGNÉ, 2015, p. 87), pois a zona confere pertencimento a todos aqueles “vencidos”, sem grandes perspectivas e que destituídos de uma identidade que fosse aceitável socialmente acabavam por ocupar, mesmo que de forma inconsciente, o lugar que melhor se “encaixam” e/ou seriam aceitos. Por intermédio desse

espaço proscrito, composto como um todo por corpos desvirtuados, é que retorna Baianinha, ao ser levada para o local em que outrora lhe trazia renda sob o apodo da sexualização e exploração de seu corpo.

Baianinha, ao não ser apresentada no romance com nome próprio, carrega uma série de estereótipos devido ao cognome o qual é chamada. Traz-se ao cerne à característica de ser uma mulher de cor e migrante (tendo em vista que na cidade de Salvador, capital da Bahia, há a maior quantidade de negros e/ou de ancestralidade negra fora do continente africano), além de que ao ser posto no diminutivo aponta-se para uma afeição feminina que pode ser explicada pela profissão que exerce, isto é, a prostituição. Assim, a personagem apresenta uma postura decolonial, tendo em vista que representa uma quebra da postura feminina comum na tradição literária, posto que se trata de uma mulher sem “cabrestos” sociais, na qual traz no seu corpo o fato que sai de um local cômodo para ir para a grande cidade, sem pai e sem marido, numa condição social desfavorável, o que lhe põe num papel de rebeldia social.

Assim, a narrativa denuncia uma mulher, com a postura decolonial, que por não ser vinculada a um sujeito masculino, é posta numa zona desprezada, sem nome e sem identidade — como tantos moradores que são ignorados e invisibilizados na localidade —, de modo que Baianinha torna-se notada apenas pelo seu caráter interdito de ser uma “mulher da vida”, sendo resumida a essa característica pela própria alcunha a qual é chamada.

O retorno de Baianinha culmina com o fatídico ponto final de uma jornada subumana em um subterritório que lhe retirava a vitalidade a partir do próprio cotidiano. As condições de descaso para a localidade e o tráfego de pessoas com rendas miseráveis, leva a marginalização de corpo e espaço a fundir-se em um ente único: o corpo-território. Como é descrito no trecho:

No cais, imundo, cheio daqueles velhos, salivas, carvão, cascas de melancias, escamas de peixe, salsugem e vômitos, havia um mau-cheiro e um horror: era o Desterro e o Portinho para onde desciam as mulheres que já não eram mais nada, por gastas e doentes, na elite das prostitutas recentes, das ruas 28 de Julho e da Palma, mais acima. Mulheres exploradas ao máximo, restando ali quase podres para os pescadores, barqueiros e catraieiros que, na pressa, passando, utilizavam-nas: aquelas odientas, descabeladas, sujas, amargas, loucas, descrentes, miseráveis, tristes, infelizes, desbocadas, furiosas mulheres, restos de corpos humanos, mas humanos, expostas nesse mercado milenar. (...) Esse bairro era o mais antigo da velha cidade. Suas ruas sinuosas e enladeiradas, com um chão de cantaria exibiam um extraordinário conjunto arquitetônico ameaçado de ruína, acentuando um desamparo proporcional a de seus habitantes, todos eles infelizes inquilinos da dor, entre esses, aquelas avulsas mulheres (CRUZ, 1962, p. 182).

O cenário sinestésico põe em tela a imagem da arquitetura colonial característica da capital ludovicense sob o teor de denúncia do descaso que há na zona. Sendo o Centro Histórico de São Luís construído no final do século XVII, existe a influência dos casarões portugueses, holandeses e franceses que identificam o Centro Histórico da “velha” São Luís. O Bairro do Desterro e do Portinho, localidade descrita no excerto, abrange uma área em que outrora fervia a economia da cidade, devido às proximidades da Praia Grande, o que garantia o desporto de produtos por vias aquáticas: é nesse cenário que se desenvolve a prostituição na capital ludovicense, sob o contexto de frequência de todas as alas sociais.

Posteriormente, com as mudanças do comércio e o desenvolvimento das vias rodoviárias, a localidade permanece como centro comercial da cidade devido o Porto ainda oferecer serviços rentáveis, mas passa a se concentrar em trabalhadores informais como pescadores, vendedores ambulantes, engraxates, sapateiros, dentre outros. Sob esse apodo é que se forma a Zona do Baixo Meretrício em um contexto salubre e interdito, fator que se reintegra em diversas localidades para constituir o local de desprezo que figuram as agentes da prostituição, como pontua Ramos (2015, p. 176-177):

1) a segregação por diferenças econômicas e de classe social; 2) a segregação em função de comunidades étnicas e/ou raciais; e 3) a segregação por separações ligadas à moralidade e ao perigo de contágio social em função de grupos considerados “desviantes”. Os espaços prostitucionais fazem parte de uma dinâmica recorrente de segregação de práticas e, por meio delas, de indivíduos e grupos considerados marginais. No entanto, vale ressaltar, que mesmo que um desses três vetores atue em destaque, todos eles trabalham de forma integrada na constituição dos espaços prostitucionais. Afinal, essa “cidade maldita”/“região moral”/gueto está alocada, de forma geral, em áreas desvalorizadas não apenas simbolicamente mas também materialmente: com infraestrutura urbana abandonada, obsoleta, precária ou inexistente.

A tradição da Zona do Baixo Meretrício relacionado a cidades litorâneas é cenário também para outros romances da literatura brasileira. Em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado, nos meados das ruas de Ilhéus, entre as bancas de peixe e as latas de mingau das baianas, trafegavam os homens livremente dia e noite; no entanto, as mulheres que não correspondiam aos aspectos patriarcais dominantes eram facilmente vinculadas à prostituição das ruas do baixo meretrício, principalmente, ao badalar da noite. Essa relação pode ser percebida no trecho em que Gabriela, depois de casada com Nacib, viera a sair de casa a prestar um favor, sendo posteriormente reprimida, pois “àquela hora mulher casada já não saía sozinha nas ruas de Ilhéus. Só prostituta.” (AMADO, 1998, p. 276).

Voltando a ZBM ludovicence, é situada a aparência de asco, justaposta ao exalar de odor desagradável de substância reverbera um ambiente pútrido de intensa repulsão da localidade no romance arletiano: com vestígios dos produtos que são comercializados na localidade, é descrito um espaço destituído de infraestrutura básica e sem atenção de autoridades, o que resulta em um local desumano. Ao caracterizar um espaço insólito interligado aos corpos desumanos, a narrativa de Arlete entremeia a relação de como a cidade recebe valor humano, ao compasso que o corpo carrega a densidade da substância da cidade, de modo que “o cheiro que exala do corpo vai em direção ao corpo da cidade e vice-versa, desencadeando uma contaminação recíproca” (SANTOS, 2013, p. 117).

Estando a ZBM “abaixo” do ritmo aceitável da cidade, tendo em vista a demarcação de situar o local para onde aquelas mulheres “desciam”, uma vez mais é traçada a linha abissal que delinea não somente a posição espacial, mas designa a marginalização e a colonialidade as quais o grupo de vulgívas estava destinado e a ele pertencia.

Além da caracterização que revela o espaço insólito, as mulheres também são descritas por diversos adjetivos que denotam sentido que vai da sujeira à agressividade. Lugones (2019, p. 372) pontua que as personalidades femininas colonizadas se faziam julgadas como “bestiais e, conseqüentemente, não atribuídas de gênero, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas”. Essa visualização se faz presente no enredo a partir do estigma que é atribuído às mulheres que praticam a prostituição, uma vez que são destituídas das corporeidades, subjetividades e da própria humanidade, o que faz com que seja forçoso enxergá-las ainda como corpos humanos.

As mulheres são descritas exponencialmente pelas suas dificuldades, por serem interseccionadas por questões sociais, raciais e de gênero. Diante dos percalços que faz com que elas acabem seguindo pelo caminho da prostituição, no entendimento do emocional patriarcal sugere que elas se entregam uma vida “fácil”, no entanto o que se observa é como a desobediência ao sistema culmina na desumanização que recai na superexploração de seus corpos. Desse modo, visualiza-se que antes de serem consideradas “mulheres”, elas se fazem identificáveis como prostitutas, ou em outras palavras, como fêmeas deliberadamente sexualizadas — ou ainda como mulheres altamente colonizadas.

É para esse cenário que, após o descaso do hospital público da região, Baianinha retorna e suas amigas tentam de forma independente procurar meios de salvá-la, como descreve o trecho:

Já tinham preparado um chá e procuravam dá-lo cuidadosamente, às colheradas, para Baianinha. Uma curandeira que havia entre elas tentava por meio de suas rezas e benzimentos recuperá-la com algumas ajudando no ofício. Rosário, que fora com Carmen ao pronto-socorro, estava revoltada contando às outras: – No princípio até que prestaram atenção. Operaram! Depois foi que largaram a gente lá e ficamos até agora esperando. –Estou achando ela fria!(...) – Então é melhor chamar um médico (CRUZ, 1962, p. 183).

Segato (2020, p. 90) elucida veementemente como tecido comunitário é costumeiramente infringido: a antropóloga problematiza como o estado “com uma mão, oferece a versão da modernidade baseada no discurso igualitário crítico, enquanto, com a outra, já introduziu uma versão de modernidade baseada na raiz instrumental capitalista liberal e no racismo”. Essa relação é apresentada no romance pelo descaso da saúde direcionada à população mais humilde por vias governamentais, de modo que não são cumpridos os direitos básicos do sistema de saúde, o que faz as personagens a recorrerem aos meios, que diante da condição paupérrima, são os únicos alcançáveis. No caso, é exibida como medicação a via medicinal da credence, uma recorrência comum para a população maranhense mais humilde. Somente diante do agravamento da situação que há a invocação de um médico em particular, como é descrito:

– O médico! Soube, naquele momento, que se concentrava nele uma esperança: era sempre assim. Estava numa pequena sala, a primeira do sobradão, observando aquelas mulheres, quase todas muito agressivas. (...). Carmen apareceu. – Entre, doutor Rui (...). Entre e veja lá o que pode fazer. Chegaram a um quartinho dividido por tabiques e, numa cama, Rui viu Baianinha pálida, um pouco agitada, com os cabelos lisos e longos sobre o rosto bonito. Aproximou-se, tomando-lhe o pulso e, ao mesmo tempo, sentando numa cadeira que uma mulher de minissaia exagerada e malfeita lhe oferecia. Enquanto fazia a contagem da pulsação, olhava aquelas prostitutas que o acercavam em volta da cama, sentindo que eram todas uma espécie de acusação contra si ou contra qualquer coisa. Sentiu-se mal. (CRUZ, 1962, p. 203-204).

A hierarquia dicotômica é nítida na situação: enquanto Rui, como sujeito masculino e médico traz a esperança de vida, ele também denota um indivíduo “superior”, pelo gênero, racialidade e condição social que expressa; enquanto as mulheres da zona, carentes de uma saúde adequada, carregam apenas a vulgaridade de seus corpos e sua miserável condição de vida, de modo que é projetado na figura de Baianinha a expressão da vulnerabilidade que percorre todo o grupo. Rui por trabalhar no hospital Português, habitualmente atende a um outro público, o qual contém condição financeira para ter acesso a rede privada de saúde,

diante do confronto com uma realidade tão paradoxal, o incômodo se faz presente por perceber a real condição deplorável daquelas mulheres. Nisso consiste a sua autoacusação.

Durante a consulta, Rui tenta extrair como o fato aconteceu e a partir do diálogo evidencia-se como o delito que sofrera Baianinha trata-se de uma tentativa eminente de homicídio:

– A que horas foi isto? – Oito da noite, mais ou menos. Uma mulher disse ao lado, ansiosa por relatar o incidente: – Se eu não tivesse me levantado um minuto antes daquela cadeira, um tiro tinha me pegado. Até agora estou tremendo de medo. Rui tirou a pressão e mais uma vez observou o pulso. Não teve esperanças. – Acha que ficará boa? – Quis saber Carmen, interessada, inclusive porque Baianinha rendia-lhe muito. – Foi briga? – contrapôs Rui. – Não sabem direito – disse Carmen com mau humor. – Eu estava perto e vi tudo: ela conversava com um moreninho atarracado quando ele apareceu... – Eu também vi: atirou em Baianinha só porque ela não vinha mais querendo ele. (CRUZ, 1998, p. 203-204).

Embora esteja em decúbito dorsal, a personagem emana sensualidade e beleza através dos cabelos longos, símbolo que segundo Chevalier (et al., 2009) representa disponibilidade, desejo, entrega e provocação sensual feminina. Vê-se que esse atributo potencializa a relação hierárquica a qual é realçada nos cabelos, no corpo e na debilidade de Baianinha, o que se faz como *conditio sine qua non* para que essa prossiga como alvo inferior da estrutura que se faz participe. Assim, sob a lógica patriarcal, a personagem continua a exalar o teor sexual e a fecundar potencialidade capital para a pensão em que trabalhara.

Como consequência da agressão que comporta Baianinha e pelo fato de não haver chance de escape, Rui termina sua consulta na impossibilidade de entregar boas notícias ou opções de melhora, justaposto a esse fato vê-se a preocupação capital insolente da proprietária da pensão *Carmen*. Maturana (2004, p. 41) aborda que o pensamento patriarcal produz um “contexto de apropriação e controle, e flui orientado primariamente para a obtenção de algum resultado particular porque não observa as interações básicas da existência”. Diante da cena que se desenrola, nitidamente o caráter patriarcal se desenvolve no pensamento da cafetina, dado seu interesse e sua preocupação de mediação capital. Assim, Baianinha é vista, até mesmo no leito de quase morte, prioritariamente dentro de uma transação capitalista como um dos principais “produtos” que poderiam ser oferecidos pela “vendedora”.

Outro fator que desponta no diálogo é o desenrolar das ações que culmina no final fatídico de Baianinha, o que é descrito por uma de suas companheiras de trabalho, dado ao fato de a personagem encontrar-se impossibilitada de falar. O delito que passa Baianinha aponta como um indivíduo da zona interdita sendo interseccionado pelas características de ser mulher de cor, pobre e prostituta, faz-se impossibilitado de qualquer autonomia. Segundo

Lugones (2019, p. 375) “pensar sobre a colonialidade dos gêneros nos permite ver os seres históricos apenas de maneira unilateral – como oprimidos”. O romance percorre linhas nas quais se podem observar a pontuação de Lugones, devido ao fato de Baianinha, por sua profissão e suas condições de gênero e raça, está inserida em um itinerário no qual é vista como um corpo oprimido a ser explorado por quem deseja explorar. Quando a personagem quer ter um direito de escolha, e, conseqüentemente, tem uma postura de *práxis* decolonial — no caso, o de não se relacionar com o sujeito masculino —, é retirado um outro direito ainda maior: o da própria vida. Assim, faz-se notar como “a objetificação da mulher como apenas um corpo para a gratificação sexual masculina torna as mulheres algo descartável e sem nenhum valor” (DUTRA, 2016, p. 684), o que elucida como o patriarcado ganha proporções de ampla violência e capacidade de dano quando contrariado.

Posteriormente, o crime é descrito pelo olhar do narrador onisciente, a trazer com mais precisão o “morenã atarracado” que cita uma das mulheres da *boite*, o qual consiste na figura de Pedro, em complementaridade ao que havia sido descrito no excerto anterior. Segue a cena:

O interior da pensão estava sob a luz vermelha das lâmpadas e todo sombreado dela. As pessoas lá dentro refletiam essa cor sanguínea e se movimentavam, orgíacas, ao som de um tango que contava a história de um amor terrível. Palavrões, copos quebrando de vez em quando, gritos, discussões, gargalhadas, empurrões, humilhações — um gozo ali nunca esporádico e uma perversão quase sempre simulada. Com o cigarro à boca, após muitas doses de cachaça, Pedro procurava entre as mulheres uma que servisse. Avistou Baianinha, aproximando-se e tentando com ela o entendimento. Sentaram-se bebendo e ele ia disposto a pagar o quanto fosse, mas tê-la finalmente para a sua satisfação. Estavam ali quando Pedro observou que Baianinha se transfigurava de medo, olhando alguém que entrava. Voltou-se e viu: era um homem estranhamente grande e bonito, que ele causou uma impressão fortíssima, caminhando decidido ao encontrar ao encontro deles. Teve a sensação, vendo-o, de que ele andava impulsionado por uma determinação que era impossível de ser contida. Junto, quis arrancá-la da cadeira, mas ela lhe resistiu. Ele, então, deu-lhe com pé e foi rápido que Pedro ouviu, vendo o cruzamento de uns braços, o estampido de revólver e o corpo de Baianinha rolar de cadeira para o chão. Observou que um tiro foi repetido na direção do sexo, atingindo porém Baianinha altura do estômago e no pé, quando ela dobrou a perna instintivamente. (CRUZ, 1962, p.236).

As casas de luz vermelha referem-se a uma antiga tradição de iluminação que comumente caracteriza os bordéis⁷⁷, de modo que a luz turva que remete a sensualidade se faz

⁷⁷ A primeira referência de “luz vermelha” ligada a um bordel aconteceu em 1894, em um jornal do velho oeste americano. Conta-se que os trabalhadores da ferrovia levavam lanternas vermelhas com eles quando visitavam os bordéis, para que pudessem ser encontrados em caso de emergência. A luz vermelha fazia com que as paredes

presente na paisagem sinestésica da narrativa. Na tessitura arletiana são impressos os aspectos visuais e sonoros característicos do cenário que se refere à prestação de programas: entre as doses de cachaça, fumaça dos cigarros, há também os barulhos que remetem a boemia e ao gozo, o que imprime o aspecto de luxúria ao ambiente. É nesse espaço privado o qual é destinado aos serviços sexuais, que se desenvolve o crime que padece a protagonista.

Destaca-se que o enredo aborda como o incidente ocorre em um ambiente privado e sob a áurea da preconização ludibriosa da prostituição, de forma que se realçam nessas duas causas, as motivações que funcionam como justificativas recorrentes no sistema que oportuniza a violência contra a mulher. Menegheli (et. al., 2011) realiza um estudo o qual aponta como no Brasil existe um grande número de mortes de mulheres em que mais de um terço acontece no espaço domiciliar privativo, o que reforça o fato de os incidentes serem causados por um parceiro íntimo ou ao menos conhecido das vítimas, ao contrário das mortes masculinas, que em sua maioria ocorrem em espaços públicos.

Além disso, contrasta-se que o romance escrito nos anos 70 ainda percorre o itinerário de causalidade da “mulher honesta”. Andrade (1996) aborda que:

num sentido forte, o sistema penal duplica a vitimação feminina porque as mulheres são submetidas a julgamento e divididas. O sistema penal não julga igualmente pessoas, ele seleciona diferencialmente autores e vítimas, de acordo com sua reputação pessoal. No caso das mulheres, de acordo com sua reputação sexual, estabelecendo uma grande linha divisória entre as mulheres consideradas "honestas" (do ponto de vista da moral sexual dominante), que podem ser consideradas vítimas pelo sistema, e as mulheres "desonestas" (das quais a prostituta é o modelo radicalizado), que o sistema abandona na medida em que não se adequam aos padrões de moralidade sexual impostas pelo patriarcado à mulher.

Sendo defendido inclusive pelo Código Penal brasileiro por muitos anos, o conceito de mulher honesta constituía o paradigma de definição a apontar se o indivíduo pelo qual perpassava alguma violação seria de fato uma vítima. Caso houvesse a fuga dos “bons costumes”, a mulher fora dos padrões passa a ser a provocadora da violência a qual é acometida.

Maldonado-Torres (2018, p. 45) discorre como a violência é desencadeada em múltiplas direções a atingir os sujeitos colonizados como alvos diretos do sistema, de modo que “na medida em que qualquer violência é reconhecida nesse contexto, os próprios sujeitos

também ficassem desta cor. O Moulin Rouge, o cabaré mais famoso do mundo, levou a cor no nome. E daí em diante, para a cor entrar no inconsciente coletivo como referência a sexo, não demorou. (G1 GLOBO, 2017).

colonizados são percebidos como razão final para tal violência”. Dessa forma, visualiza-se como uma “mulher da vida” tal como se configura Baianinha, surge em um contexto de colonialidade de gênero — segundo os moldes do patriarcado cultural (que prevalece) e até mesmo sob a ótica da legislação vigente da época —, que faz jus a violência que lhe aflige.

O fato de Baianinha estar tentando um entendimento de prestação de serviços com um homem, desponta naquele o qual o havia negado o sentimento de posse e de ciúme. Pateman (1993) detalha como na instituição da prostituição, existem diversos casos em que as “prostitutas” encontram-se submetidas aos “clientes”, semelhantemente como as “esposas” estão subjugadas aos “maridos”. De forma agravante, incide-se o fato de que não é necessário um contrato para estabelecer o poder colonizador masculino sob os corpos femininos, de modo que é exigida tanto a corporeidade quanto a destituição do poder de escolha da mulher colonizada. Baianinha mesmo no seu silenciamento, ainda assim, diz muito ao funcionar como fração que representa um todo, isto é, na figura da personagem é denunciado como a existência de uma mulher negra, prostituta, a viver na zona erótica da cidade, faz com que seja posta em uma posição de silenciamento e de relegação a qualquer eventual protesto.

O ciúme do homem que viria a ser o assassino de Baianinha evidencia mais uma brecha na legislação que contribui para a violência/colonialidade de gênero: a justificativa do crime passionai. No Brasil, esse tipo de crime sempre esteve associado à privação de vida feminina, como discorre Baptista (2015, p. 5):

No Brasil, o homicídio passionai transcorreu de um histórico social marcado pelo preconceito de gênero. Esse crime já teve sua sentença decretada de diversas formas, ora o autor do delito era absolvido, ora condenado. Na fase colonial, era permitido que o homem matasse sua mulher diante da traição dela, após o advento do Código de 1830, eliminou-se essa permissão. Houve um período, na vigência do Código de 1890, que o homicídio cometido sob estado de perturbação dos sentidos e da inteligência era alvo do perdão judicial, estando aí compreendidas a cólera e o descontrole do homem que surpreendia sua mulher em adultério. O Código Penal promulgado em 1940, ainda em vigor, eliminou a excludente de ilicitude referente à ‘perturbação dos sentidos e da inteligência’ que deixava impune os assassinos chamados de passionais, substituindo a dirimente por uma nova categoria de delito o ‘homicídio privilegiado’. O passionai não ficaria mais impune, apesar de receber uma pena menor que atribuída ao homicídio simples. Na população, porém, permanecia a ideia de que o homem traído tinha o direito de matar a mulher.

O sentimento de emasculação diante da sede de autoridade vem a ser incentivada até mesmo pelo próprio Estado que finca os ideais da colonialidade patriarcal no imaginário no social, o que por consequência provoca o homicídio do grupo específico. Nesse sentido que

Segato (2020) aborda como “o advento da modernidade introduz o antídoto para o veneno que ela mesmo inocula”, isto é, as leis que agora são premeditadas como formas de atribuir segurança às mulheres, só são necessárias porque antes o próprio Estado, vinculado à administração ultramarina na América Latina, acabava por destituir os direitos das mulheres como humanas.

A abordagem de crimes passionais destinados à mulher também é descrita em romances tradicionais da literatura brasileira, como é o caso de *Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rego. A seguir o excerto, que está já no primeiro capítulo do romance do autor regionalista, aponta a submissão e a violação extremista legítima da cultura falocêntrica:

O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. A gente toda que estava ali olhava para o quadro como se estivesse em um espetáculo. Vi então que minha mãe estava toda banhada de sangue [...] O criado, pálido, contava que ainda dormia quando ouvira uns tiros no primeiro andar. E, correndo para cima, vira meu pai com o revólver na mão e minha mãe ensanguentada. “O doutor matou dona Clarisse!” Por quê? Ninguém sabia compreender. (...) “Discutia muito com minha mãe. Gritava, dizia tanta coisa, ficava com uma cara de raiva que me fazia medo. [...] O amor que tinha pela esposa era um amor de louco.” (REGO, 2017, p. 25-27).

Escrito ainda no início do século XX, o romance aponta um quadro comum de violência extrema destinada ao corpo feminino sob a justificativa de se “amar loucamente”, mas ainda assim amar. A tessitura de Rego destila como a estrutura familiar é um palco comum para a imposição da instituição do poder masculino, naturalização da criminalidade em nome do “amor”, em detrimento da sujeição feminina, sendo a própria vítima a causadora do delito que lhe é posto. O enredo arletiano, diferente do romance anteriormente elencado, delineia-se sobre a visualização visionária de que não se tratou de uma cena de ciúmes, mas sim, concretiza-se como um crime.

De volta ao enredo de *Compasso Binário*, o tiro que recai sobre Baianinha é destinado a uma parte do corpo em específico: a vagina. Embora, não haja a concretização do delito como premeditado, indubitavelmente trata-se de um crime destinado à mulher por ser mulher e a destituição de seu órgão genital, ou seja, trata-se de um feminicídio. Segato (2020, p. 88) afirma que “no Congo, profissionais da Medicina já usam o termo ‘destruição vaginal’ para o tipo de ataque que costuma matar sua vítima”. A pontuação da autora, assim como a situação que decorre na narrativa reverbera como a colonialidade de gênero coloca as mulheres numa

posição de destituição não apenas de autonomia, mas da privação da própria vida de formas cada vez mais bárbaras, em que até mesmo o órgão genital feminino é alvo direto da violação falocêntrica.

Baianinha a partir do ato rápido de reflexo exerce também a *práxis* decolonial, posto que impede o crime específico destino ao órgão sexual feminino, mas que, infelizmente, não é o suficiente para lhe poupar a vida. Diante da cena que se desenrola e da falta de esperanças já apontadas pelo médico, Baianinha tem o fatídico ponto final de uma jornada subumana em um subterritório que lhe retirava a vitalidade a partir do próprio cotidiano, mas que naquela noite se esvai por completo. Nesse momento o romance exhibe concomitantemente que o estupro que sofrera Natália, além de decorrer do incidente que é destinado a Baianinha, ocorre ao mesmo tempo em que a prostituta da zona tem findada sua r-existência:

No quarto, entre as mulheres, houve uma esperança exatamente entre a vida e a morte daquele corpo. A espera que balançava os seus dias num compasso binário entre o sal e o açúcar, entre a guerra e a paz, entre a noite e o dia, dúvida que equilibrava todos os contrastes: esses facilísimos antônimos, alegria das crianças nos colégios quando disputam, com outras crianças, as lições de gramática, mas que, para aquelas mulheres, situava uma esperança. Todas estavam curvadas ante o corpo da companheira e uma delas perguntou: – Mandaram chamar o médico de novo? (...) – Não precisa mais: está morrendo! — e acendeu uma vela colocando-as nas mãos de Baianinha. As mulheres, uma por uma, se ergueram. Parecia um ritual. A luz elétrica faltou e a luz da lua cheia, que entrava no quarto pelos buracos e frestas, sumiu numa nuvem grossa. – Morreu! — disse alguém sob a luz da vela. (CRUZ, 1998, p. 212-213).

Na mesma localidade em que Natália é vítima de estupro, é o local que sucumbe Baianinha: o quarto. Bachelard (1993) pontua como o quarto é a imagem aprofundada da intimidade na literatura. Estando essas mulheres em recintos fechados e característicos da intimidade, vê-se como a violação se faz a partir do rompimento com a particularidade privada do feminino, uma das principais causas para impunidade, dado que a privatização do espaço incide em uma sistematização fora da atenção pública, e, conseqüentemente, fora do interesse do estado.

Destaca-se ainda que assim como o título *Compasso Binário* sugere um antagonismo entre as batidas tidas como antônimas (forte e fraca), assim a cena exhibe a contraposição entre a esperança com o destino já posto à personagem, estabelecendo a relação antônima entre vida e morte. Sob a noite enluarada, uma vez mais se traz o aspecto que evoca o feminino a partir do astro, à medida que mostra a fragilidade e decadência da pensão a demonstrar suas falhas na estrutura arquetetônica antiga a ser iluminada pela luz da lua.

De volta à zona. No ambiente privado. Na intimidade do quarto. É nessa atmosfera que a vida de Baianinha se esvai por completo, a apresentar os sintomas da continuação da colonialidade e a vigência da violência de gênero, mesmo quando se utiliza os artefatos de decolonialidade possíveis. Baianinha representa a morte de todas as prostitutas, assim como a de todas as mulheres, o que conflui com o lema que denuncia Moscatiello (2020): “nós, mulheres latinas, convivemos com o lema: corpo de mulher, perigo de morte”.

Moscatiello (2020) pontua ainda como o século XXI continua a apresentar grandes taxas de feminicídio, tendo no território latino-americano os índices mais elevados. Nesse sentido, observam-se como nos países nos quais perpassaram o regime ultramarino colonial europeu, — assim como as desumanizações que se fincaram na história dos povos não-brancos a partir do regime eurocêntrico moderno —, que se nota como as violações foram naturalizadas ganhando palco para a perpetuação da colonialidade, principalmente a colonialidade de gênero. Dessa forma, o genocídio do grupo de corpos feminizados — o feminicídio — é o ápice da demonstração hierárquica do sujeito europeu x das tidas como fêmeas colonizadas, as quais são retiradas até o mesmo o direito da existência, ou nas palavras de Mbembe (2016, p. 123) sobre a “expressão máxima da soberania que reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”.

Assim, embora o romance de Arlete seja escrito há 50 anos e questões como “mulher honesta” e “crime passionnal” — como já discorrido, são problemas que faziam parte do contexto da época em que fora escrito — estejam corrigidas na legislação vigente, a narrativa se faz visionária e atual. Devido à persistência dos crimes contra mulher, com ênfase nas altas taxas de feminicídio que ainda se experimenta, em confluência a isso, não houve mudanças significativas no tocante às razões que perpetuam e justificam formalmente a persistência da violência contra a mulher, ao compasso que a criminalidade destinada a esse grupo continua com brechas que promovem a impunidade, fatos que, conseqüentemente, contribuem para a prolongação da colonialidade de gênero.

Dessa forma, *Compasso Binário* vem a ser uma obra de uma beleza incomoda, pois à medida que traça a narração com figuras imagéticas fortes, com uma escrita original e profunda, Arlete suscita também situações reais que, mesmo depois de tanto anos, ainda beiram o tabu, o incômodo e demonstram como os avanços foram ínfimos frente à problemática da violação feminina. Assim, pontua-se que a partir da personagem Baianinha, embora a colonialidade prevaleça, a personagem esboça atitudes decoloniais, desde a profissão que exerce aliada ao prazer feminino, assim como a forma de resistir a investidas, até a forma de procurar livrar-se do crime o qual é alvo.

Por fim, pontua-se que a literatura, a partir do projeto literário de Arlete Nogueira mostra-se como aparelho didático que não apenas mostra, mas que denuncia como a colonialidade de gênero, infelizmente, ainda é reverberada, o que exige o posicionamento de incitar a decolonialidade como instrumento de mudança social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A colonialidade, infelizmente, ainda é algo mais palpável do que o mundo moderno admite — inclusive, esse é o estratagema que faz com que seja prolongada. Circundando por diversas órbitas e afluências, o sistema moderno apresenta recorrentes marcas do período colonial a articular toda a centralidade no sujeito hegemônico, o que provoca diversos silenciamentos, apagamentos e práticas criminosas, de forma exponencial para a esfera do feminino.

Segato (2020) aborda como diversas percepções morais preconceituosas combatidas pelos direitos humanos, as quais são alimentadas pela noção de “tradição” ou “costume”, são, na verdade, preconceitos estabelecidos pela colonial-modernidade. O ponto de partida para que haja uma mudança consiste em explicitar as mazelas que são circundantes na sociedade latino-americana, seja sob artifícios de negação (como a democracia racial), ou sob estereótipos preconceituosos, que de tão difundidos são normalizados (como a sexualidade aflorada da mulher de cor). Desse modo, a resistência pensando o decolonial faz-se não somente necessária, mas também urgente, de forma que se faz imprescindível o “aprender a desaprender para reaprender” (MIGNOLO, 2018, p.290), no intuito de cicatrizar as feridas — que ainda sangram — provocadas pelo império ultramarino europeu.

Ao emergir nos âmbitos social, cultural e político, a colonialidade reverbera nos produtos produzidos por esses. É neste sentido que este trabalho buscou explicitar como a literatura, sendo inserida no âmbito da identidade que um povo patenteia para si, acaba por abordar, refletir e denunciar aspectos da vida social. Assim, foi problematizada como a colonialidade eclode nas estruturas da literatura desde as fomentações de autores às centralidades e enredos das narrativas.

Diante das diversas possibilidades que a literatura visualizada sob a abordagem decolonial proporciona, deu-se centralidade à questão do feminino nos espaços reais e fictícios, especificamente a partir da personalidade e personagens de Arlete Nogueira da Cruz. Assim, apresentou-se a rica contribuição da autora para as letras maranhenses e nacionais, além de ser realizada uma leitura acurada do romance *Compasso Binário* da autora.

Crítica literária, poetisa e prosadora nata, Arlete Nogueira da Cruz, infelizmente, figura como uma das grandes personalidades femininas das letras brasileiras que ainda não possui o apreço merecido. Segunda mulher a publicar um romance no Maranhão, a autora ainda é pouco trabalhada para além das circunscrições da literatura maranhense, uma vez que

as principais historiografias literárias não apresentam sua obra — assim como a de várias mulheres que são deixadas de lado pela abordagem canônica.

Longe de amenizar a importância e riqueza dos escritos tidos como emblemáticos para a Literatura Brasileira, um dos questionamentos-chaves que se realizou através desta pesquisa, é de dimensionar o quanto existe a supremacia de um grupo específico para situar os pilares das letras nacionais. Sendo o sujeito homem, branco, heterossexual e aristocrata o padrão dos autores citados nas principais historiografias literárias brasileiras, pode-se notar como a escrita de autoria feminina possui um espaço ameno dentro das construções privilegiadas, de forma que a motivação para tanto percorre dimensões mais políticas-sociais do que de estética, o que explicita como o sistema hierárquico patriarcal colonial se encrava nas estruturas academicistas e literatas, fomentando o “ideal cultural” do país, o qual é direcionado para o arquétipo do colonizador. Por esse âmbito é que pensar a colonialidade de poder e de gênero nas estruturas canônicas literárias faz-se de suma importância para denunciar como os parâmetros ocidentais orientam o sujeito eurocêntrico como o portador da legalidade em todo o quadro moderno.

Nesse sentido, explicitou-se como a trajetória de vida e literária de Arlete Nogueira da Cruz suscita o pensar decolonialmente. Desde a força que emerge na escritora que realiza seu primeiro romance ainda muito jovem e com críticas explícitas a diversos problemas da sociedade maranhense, Arlete prossegue sendo uma escritora atuante que trabalha diversos temas que possuem algum caráter de interdito, no entanto, são vistas poucas produções acadêmicas (diante da proporção da sua eloquente obra), além de que a autora passa desconhecida até mesmo por muitos maranhenses; ou ainda é visualizada pela supressão de reconhecimento pelo matrimônio que contraiu, sendo frequentemente resumida e conhecida por ser esposa de Nauro Machado.

Assim, percebeu-se que Arlete Nogueira da Cruz é menos pontuada não por falta de originalidade e beleza estética, mas por ser uma mulher a escrever sobre outras mulheres, tratando de diversos problemas que percorrem o universo feminino, isto é, as colonialidades que atingem as questões de gênero.

Da obra de Arlete saltitam personagens femininas como protagonistas (o que ainda não é um fator de maior força nas narrativas brasileiras), com o acréscimo transgressor de serem mulheres livres, isto é, não estão presas aos afazeres domésticos do lar, o que atesta como a escritora possui um projeto literário decolonial. Sendo essa característica presente no seu primeiro romance *A Parede*, Arlete traz na maturidade estética de *Compasso Binário* a

figuração de mulheres ainda mais fora do padrão estabelecido do que se espera do papel feminino.

A narrativa de *Compasso Binário* traz ao cerne duas personalidades femininas como centrais para a narrativa, e, acrescentou-se, além das protagonistas, uma personagem secundária (a qual se faz muito importante para o desenvolvimento do enredo) na análise deste trabalho. Assim são apresentadas três trajetórias díspares que se interseccionam pelo patriarcado moderno colonial.

Foram problematizadas a partir das figuras de Raquel, Natália e Baianinha a atribuições de crimes de violência que se intensificam, na sequência elencada. Cada uma das personagens abordadas são vítimas de um sistema de ódio às mulheres, o qual advém do período colonial e ganha novas roupagens no âmbito moderno, de modo que em Raquel observou-se o protótipo do ideal feminino de esposa servil, a qual é frequentemente humilhada pelo marido; Em Natália, viu-se como uma mulher que tem como meta sua independência a partir de seus próprios esforços (não precisando de uma figura masculina como aporte), apresenta-se como um contraponto do que se espera de uma mulher “certa”, o que acaba culminando nos constantes assédios que sofre, além do crime de estupro o qual é violada; E, em Baianinha, apontou-se como uma mulher que se volta para as normatizações morais que são atribuídas ao feminino, pode ter sua vida extinguida sem grandes preocupações ou punições, sendo o feminicídio validado. Confluindo sexismo e racismo, todas essas questões configuram-se como opressões sustentadas pela MCP sobre a mente e o corpo feminino.

É assim que *Compasso Binário* levanta importantes questões sobre os crimes de violência contra a mulher, além de apresentar outras questões que envolvem assuntos espinhosos para a sociedade. A análise efetuada aborda como a partir da obra pode-se refletir sobre questões como saúde pública/ saúde feminina (ao tratar da possível maternidade de uma mulher que acabara de ser estuprada), assim como os casos de impunidade e de culpabilidade da vítima, a envolver temas como a cultura do estupro e até mesmo de necropolítica.

Por esse âmbito a obra faz pensar decolonialmente, de modo que as discussões efetuadas apontam para a necessidade da decolonialidade a contrapor todos os problemas que envolvem a mulher, uma vez que se trata de ponderações não individualistas, mas que abrangem o social ao longo da história. Lugones (2019, p. 376) declara como “decolonizar os gêneros é necessariamente uma práxis. Trata-se de transformar uma crítica da opressão de gênero – racializada, colonial, capitalista e heterossexista – em uma mudança viva da sociedade”. Em confluência a proposição da autora, é necessário perfurar a bolha do sujeito

patriarcal-colonial para exibir como as relações hierárquicas assimétricas de poder permeiam o cotidiano e de forma grotesca legitimam os apagamentos e os crimes direcionados à mulher.

Além disso, destacou-se como o espaço aparece como mecanismo de segregação que incide na colonialidade de poder e de gênero. São pontuadas linhas abissais concretas e simbólicas, que demarcam os lugares a serem ocupados pelo sujeito que é considerado não apenas como o “outro”, mas como um ser inferior.

Sendo um dos principais espaços da trama, a Zona do Baixo Meretrício, localidade estigmatizada e concreta até a década de 80 na capital ludovicense, o romance transpõe não apenas o espaço real para o fictício: é importado e rememorado também o valor do interdito e da marginalização dos sujeitos que o ocupam. Assim, a narrativa trata de sujeitos subumanos a ocupar um subterritório, de modo que um perpassa e pertence ao outro.

Ao situar como uma das protagonistas a personagem mulher prostituta Baianinha que reside e atua na Zona, o romance percorre as marginalizações potencializadas na figura de uma mulher, de cor, de baixa condição social, dentro da zona lasciva da cidade, o que aponta para diversas estigmatizações que evidenciam colonialidades de poder e de gênero que incidem no corpo, na subjetividade e na própria ocupação que representa o corpo-território de Baianinha.

Desse modo, o que se discutiu foi que, juntamente com a espacialidade marginalizada “abaixo” e fora do ritmo aceitável da cidade, relaciona-se diretamente à inferiorização do sujeito, questões explicitadas e refletidas dentro do romance *Compasso Binário*, que mesmo se tratando de ficção, abre-se o diálogo à problematizações das representações incidentes que emergem a caracterizar as relações sociais, principalmente pensando as colonialidades que são trazidas no bojo dos espaços e das personalidades femininas.

Se por um lado a obra *Compasso Binário* explicita veemente a colonialidade e situações de vulnerabilidade dentro de uma sociedade misógina, Arlete faz o caminho decolonial de como as personagens escapam (ou tentam escapar) desse duro sistema. Em Raquel, mesmo à duras penas, vê-se uma mulher que resiste ao cotidiano e realiza o giro decolonial pela conscientização dos crimes que a perpassa: pelo ímpeto de poder sofrer tudo o que viveu, é estabelecida a veemência de que ela é a única que pode salvar a si mesma.

Em Natália a decolonialidade vincula-se à sua postura como mulher independente, mas também, nela se concentra a forma como prosseguir sua r-existência. Mesmo sendo vítima de estupro, a personagem enfrenta o peso das possíveis consequências do crime, sem se deixar abater, além de agir como o entendimento de que não pode ser culpabilizada.

Por fim, em *Baianinha*, embora termine com um fim fatídico, vê-se uma mulher intersseccionada por diversas questões, o que faz do próprio existir como resistência. A personagem resiste ao tentar escolher com quem pode se relacionar. Ela resiste sob o ato reflexivo para evitar a destruição vaginal. Ela resiste ao sistema de saúde que lhe presta descaso. Ela resiste ao ambiente pútrido ao qual é levada, que mesmo sob a vulnerabilidade, não lhe é dada uma morte rápida ou fácil: *Baianinha* resiste até mesmo à própria morte. *Baianinha* reflete não só a colonialidade, mas apresenta na sua existência silenciosa a decolonialidade de uma mulher que tenta sobreviver diante das amplas violências que são direcionadas a seu corpo e a sua identidade como mulher.

Dessa forma, finaliza-se essa pesquisa a qual se elabora como um “grito” de como, infelizmente, é extremamente difícil ser mulher dentro de um país que foi fundamentado sob os pilares do império ultramarino. Ao longo desse estudo foi possível perceber que escrita realizada por mulheres percorreu um duro processo, que ainda exige uma força e, sobretudo, uma postura decolonial, para enfrentar os academicismos para obter, minimamente, algum reconhecimento pela própria produção.

Arlete Nogueira da Cruz realiza também esse grito, o qual foi utilizado como aporte, para denunciar como o próprio ser mulher exige uma postura de decolonialidade. A tessitura arletiana aponta com nas diversas vivências femininas são perpassados os percalços misóginos, isto é, não importa se a mulher é “santa”, independente ou puta, em qualquer vivência feminina é transpassada a colonialidade que na mesma medida que exige, também pune e violenta.

Desse modo, o próprio fato de ser mulher e se permitir existir, parte de um percurso de estratégias de decolonialidade, que, indubitavelmente, precisam amadurecer e serem ainda mais amplificadas. Enfatiza-se o discurso de que esse caminho inicia-se pelo reconhecimento que as colonialidades de fato existem, para assim elaborar meios e mecanismos de se realizar o giro decolonial.

Por fim, expressa-se, nessas considerações, que urgem com indignação, o esperar pela finalização desse trabalho em específico, dentro de um processo não estanque. Assim, espera-se que essa pesquisa possa ser um meio de reflexão de se prosseguir as ponderações que consideram a colonialidade e propõem o despertar da decolonialidade nos âmbitos social e literário.

REFERÊNCIAS

A Saga Maranhense. Moreira Neto. TVT Produtora. Roteiro e Argumento de Rossini Corrêa. São Luís. 10' 17''.

AGUADO, Ana. **Violencia de género, sujeto femenino y ciudadanía en la sociedade contemporânea.** In: Márcia Castillo-Martín, Suely de Oliveira, Marcadas a Ferro – Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2005.

AMADO, Jorge. **Capitães de areia.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. **Gabriela cravo e canela.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ANDRADE, Vera Regina Pereira de. **Criminologia e feminismo: da mulher como vítima à mulher como sujeito de construção da cidadania.** Porto Alegre, 21 Out. 1996. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15645/14173>> Acesso em: 21 Out. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. pp. 293- 313.

BAPTISTA, Carla Viviane Bertoch. Homicídio passional – Uma discussão entre crime privilegiado e qualificado. **Revista Brasileira de Ciências Criminais: RBCCrim,** São Paulo, v. 23, n. 116, p. 113-146, set./out. 2015.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto.** São Paulo: Nós, 2018.

bell hooks. **Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo.** 1 ed. 1981; Tradução livre para a Plataforma Gueto, Janeiro 2014.

bell hooks. **O feminismo é para todo mundo políticas arrebatadoras.** (Trad.) Ana Luiza Libânio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

BLOOM, Harold. **Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, 826 p.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental.** Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2013.

BORRALHO, José Henrique de Paula. **Terra e Céu de Nostalgia – Tradição e Identidade em São Luís do Maranhão.** São Luís/Ma.: Café e Lápis/FAPEMA, 2011.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2015.

BRASIL, Assis. **A poesia maranhense do século XX.** Rio de Janeiro: Imago Ed.; São Luís: SIOGE, 1994.

BRASIL, Assis. **O livro de Ouro da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

BRITO, Deyse Gabriely Machado. **Retratos da sociedade maranhense no século XX: Uma leitura entre ficção, história e memória do romance *A Parede*, de Arlete Nogueira da Cruz**. Monografia (Graduação). Bacabal: Universidade Federal do Maranhão, 2020, 69 f. (Trabalho não publicado).

BRITO, Deyse Gabriely Machado; TOLOMEI, Cristiane Navarrete. (2022). Para além dos corpos: uma relação intermediária sobre a representação de prostitutas negras em obras do Modernismo. **Revista Cerrados**, 31(59), 2022, pp.15–26.

CANDIDO, Antonio. Literatura, espelho da América? **Remate de Males**, número especial, Campinas, p.105-13, 1999.

CASTELO, Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTRO, Susana. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 141-153.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 80-86.

CASTRO-GOMEZ, Santiago. Decolonizar a Universidade. A Hybris do ponto zero e o diálogo entre saberes. In: Castro-Gómez, Santiago & GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.pp; 79-92.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLÜVER, C. **Inter textus / Inter artes / Inter media**. Aletria, Minas Gerais, p. 19-41, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, 1991. pp. 91-101.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. Uma odisseia no centro histórico de São Luís. Rio de Janeiro: **Revista Garrafa**, v. 22, 2010.

CORRÊA, Dinacy. **Da Literatura Maranhense: O Romance do Século XX**. São Luís: EDUEMA, 2015.

CORREIO BRAZILIENSE. Brasília. Tipografia: Correio Braziliense. 1960-1969. Diário.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **A Parede**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Trabalho manual**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1998.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Contos Inocentes**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Litania da velha**. São Luís: Lithograf, 2002.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Nomes e nuvens**. São Luis: Unigraf, 2003.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Sal e Sol**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **O rio**. São Luís: Sermograf, 2012.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Colheita**. São Luís: UNIGRAF, 2017.

CRUZ, Arlete Nogueira; Machado, Frederico (org.). **Impressões sobre Nauro Machado**. 2019.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 120-139.

DALCASTAGNÉ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53.

DALCASTAGNÉ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

DALCASTAGNÉ, Regina. Representações restritas: A mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria (org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. pp.40-64.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Espaço e gênero na Literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. Tipografia: Diário de Notícias. 1960-1969. Diário.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. **Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 85-94.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afrobrasileira**. Posfácio *Úrsula*. De Maria Firmina dos Reis. 4ª. ed. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

DUTRA, Paula Queiroz. A narrativa do feminicídio em reze pelas mulheres roubadas, de Jennifer Clement. **Revista Virtual de Letras**, v. 08, nº 01, jan/jul, 2016. Disponível em < <http://revlet.com.br/artigos/344.pdf> >. Acesso em 21 de out. 2022.

EVARISTO, Conceição. Quantos filhos Natalina teve?. In: **Olhos D'Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

FANINI, Michele Asmar. **Júlia Lopes de Almeida: Entre o Salão Literário e a Antessala da Academia Brasileira de Letras**. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, p.317-338, 2009.

FERREIRA, Marcia Milena Galdez. **A litania da velha na nova/velha São Luís**. São Luís: Caderno Pós Ciências Sociais, 2004.

FIRMINA, Maria. **Úrsula: romance original brasileiro**. São Luiz: Typographia do Progresso, 1859.

FURTADO, Maria Silva Antunes. **O decadentismo e a litania da velha: uma leitura a partir da psicanálise/Maria Silvia Antunes Furtado**. São Luís: Eduema, 2019.

G1 Globo. **Como a cor vermelha se tornou símbolo de sensualidade**. Publicado em 10 de dez de 2017. Acesso em 05 de dez de 2022. Disponível em: << <https://extra.globo.com/mulher/decoracao-e-jardim/como-cor-vermelha-se-tornou-simbolo-de-sensualidade-22168808.html>>>>

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. (Org.) RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020b.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia políticas e os estudos póscoloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 455-491.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. IN: COSTA, Albertina de Oliveira & BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos/Fundação Carlos Chagas, 1992.

JACINTHO, Joel. **João Mohana, 90 anos**. Caderno Alternativo, 14 jun. 2015.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. Tipografia: Jornal do Brasil. 1960-1999. Diário.

JORNAL DO MARANHÃO. São Luís. Tipografia: Jornal do Maranhão. 1954-1971. Semanário.

JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro. Tipografia: Jornal dos Spots. 1900-1999. Diário. Leite, Suely. Amor: um conto divisor de águas nos discursos femininos. **Caderno Espaço Feminino**, 27(1), 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/17697>. Acesso em 28 de set. de 2022.

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na “Formação”. In: D’INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (Org.). **Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido**. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992, p. 153-169.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 53-83.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Revisão: Antônio Sanseverino e Luís Augusto Fischer. Porto Alegre, RS: Editora L&PM POCKET, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MARANHAY. **Antologia: Antenienses**. Miganville, 2021.

MATURANA, Humberto R; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004, p. 4-19.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, n. 32, 2016, pp. 123-151.

MEIRELLES, Mário. **Panorama da Literatura Maranhense**. São Luís, 1955.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

MENEGHELI, Stela Nazareth; HIRAKATA, Vania Naomi. Femicídios: homicídios femininos no Brasil. **Revista Saúde Pública**. Rio Grande do Sul, 2011, vol. 45; n. 3, pp. 564-574.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas.** Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 33-49.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista brasileira de ciências sociais.** vol. 32, n. 94, 2017.

MIGNOLO, Walter.; WALSH, Catherine. **On Decoloniality: concepts, analytics, praxis.** USA: Duke University Press, 2018.

MOIRA, Amara. Homens, esses narradores não confiáveis. **Suplemento Pernambuco.** n. 159. Recife: Cepe editora, maio 2019. p. 18-19.

MORAES, Jomar. **Bibliografia crítica da literatura maranhense.** São Luís: Departamento de cultura, 1972.

MOSCATELLO, Giovanna. **Outras Cartografias: feminicídio na América Latina.** Artigo publicado no jornal online Outras Palavras em 04/11/2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/feminismos/outras-cartografias-femicidio-na-americalatina/> Acesso em: 12 de outubro de 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura, [S. l.],** v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 10 ago. 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. Pp. 259-264.

NERES, José. O Maranhão e sua literatura infanto-juvenil. In: **Revista Plural,** 2014. pp. 17-29.

O COMBATE. São Luís. Tipografia: O Combate. 1950-1959. Diário.

O FLUMINENSE. Rio de Janeiro. Tipografia: O fluminense. 1990-1999. Caderno.

OLIVEIRA, Hanna Karolline; RESENDE, Gisele Silva Lira de. Violência sexual: uma análise social da cultura do estupro. **Perspectivas em Diálogo,** Naviraí, v. 7, n. 14, p. 81-110, jan./jun. 2020. Acesso em 21 de out. 2022.

PATEMAN, Carole. **O Contrato sexual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves; ARRUDA; Aline Alves. O estupro em duas narrativas de autoria feminina contemporânea. **Criação & Crítica,** n. 29, mai. 2022, p. 145-160. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 14 de out. 2022.

PEREIRA, Patrícia. **As prostitutas na história** — De deusas à escória da humanidade. História Viva, 2009. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com/2009/03/as-prostitutas-na-historia-de-deusas.html>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIVA, Mairim Linck & VERAS, Márcia Regina. Identidades: fios da memória no labirinto contemporâneo. **Letrônica**. Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 401-419, jan./jun., 2014

PUCHEU, Alberto; MEIRA, Caio. **Guia conciso de escritores brasileiros**. Brazilian Authors Concise Guide. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Dep. Nacional do Livro, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

QUEIROZ, Márcia de. **Poemas (1920-1960)**. Seleção e organização de Arlete Nogueira da Cruz. São Luis, MA: SIOGE, 1993. 56 p.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, pp. 117-142.

RAMOS, Diana (2015). **“Preta, pobre e puta”**: a segregação urbana da prostituição em Campinas – Jardim Itatinga. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. 108 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

REIS, Roberto. Cãnon. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp.65-92.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et all. **A personagem de Ficção**: Debates. 2. ed. São Paulo: Perspectivas, 1968. pp. 6-23.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo, Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. Violência de gênero no brasil atual. N. E./94 ano 2. Colóquio Internacional Brasil, França e Quebec, **A Revista Estudos Feministas** 1994. pp 443-461

SAFFIOTI, Heleieth I. B.; ALMEIDA, Suely Souza. **Violência e Gênero**: poder e impotência. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos pagu** (16) 2001: pp.115-136.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal. **Novos estudos**: CEBRAP, 2007. pp. 71-94.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. 2013. 182 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Centro de Artes e Comunicação - Programa de pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

SANTOS, Wendel Vinícius de Freitas. **A verbalização do olhar: a memória e a paisagem em, *Litania da Velha***. Dissertação (mestrado), São Luís, 2020, 80f. (Trabalho não publicado).

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX. **Letras De Hoje. Porto Alegre**, v. 32, n°3, 1997, pp. 83-90. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15285>; 1997. Acesso em 20 de jan. 2022.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14 n. 3, 2006. pp. 765-799.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria (org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. pp. 174-187.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista Brasileiro**: Formação e Contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SECCHIN, Antonio Carlos. **A escritora acolhedora**. In: O Estado do Maranhão (MA) 12/11/2006.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade**: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. e-cadernos. CES [online], n. 18, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 27. out. 2021.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SEREJO, Lourival. Prosa e verso maranhenses em 4 autores. In: **O Estado do Maranhão**. São Luís, 14/04/2013.

SILVA, Georgia Patrícia; SILVA, Edileuza Lopes Sette. A utilização do Patrimônio como Cenário para o Consumo e a Fruição turística: Estratégias de Produção de Imagem do Bairro Praia Grande-MA. **Cuadernos de Vivienda y Urbanismo**. vol. 3, núm. 5, 2010.

SILVA, Tatiana Raquel Reis. **Uma violência legitimada?** Algumas considerações acerca das manifestações de violência no âmbito da prostituição feminina em São Luís, Maranhão. III

Jornada Internacional de políticas públicas questão social e desenvolvimento no século XXI. São Luís, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Introdução a historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

TELLES, Norma. Autoria. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 45-64.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. Maria Firmina dos Reis, decolonialidade e escrita abolicionista na imprensa maranhense oitocentista. **Ex aequo**. n. 39, 2019, pp. 153-168.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro. Tipografia: Tribuna da Imprensa. 1900-1999. Diário.

TV ASSEMBLEIA MARANHÃO. 1 Vídeo (3 min, 26 seg). Lançado o livro “Impressões sobre Nauro Machado”, 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=coMm0ctKsXw&t=2s>> . Acesso em: 28 de nov. 2021.

APÊNDICES

APÊNDICE A - A literatura no Brasil - Afrânio Coutinho (Obra1)

Autores citados na obra por ordem alfabética

Escritor	Estética	Gênero
Abgar Renault	Modernismo	Masculino
Abguar Bastos	Regionalismo	Masculino
Abílio Velho Barreto	Regionalismo	Masculino
Adelino Magalhães	Impressionismo	Masculino
Adolfo Araújo	Simbolismo	Masculino
Adolfo Caminha	Naturalismo	Masculino
Adonias Filho	Instrumentalismo	Masculino
Afonso Arinos	Regionalismo	Masculino
Afonso Celso	Poesia realista urbana	Masculino
Afonso da Silva Guimarães	Regionalismo	Masculino
Afrânio Peixoto	Regionalismo	Masculino
Albertino Moreira	Regionalismo	Masculino
Alberto Cunho	Regionalismo	Masculino
Alberto de Oliveira	Parnasianismo	Masculino
Alberto Rangel	Regionalismo	Masculino
Alcides Maia	Regionalismo	Masculino
Alcântara Machado	Modernismo	Masculino
Aldemar Tavares	Neoparnasianismo	Masculino
Aldo Luís Delfino dos Santos	Regionalismo	Masculino
Alencar	Romantismo	Masculino
Alfredo de Sarandi	Simbolismo	Masculino
Alfredo Ladislau	Regionalismo	Masculino
Almeida Braga	Romantismo	Masculino
Alphosus de Guimaraes	Simbolismo	Masculino
Aluísio Azevedo	Naturalismo	Masculino
Alvarenga	Arcadismo	Masculino
Alvares de Azevedo	Romantismo	Masculino
Alvaro Moreira	Impressionismo	Masculino
Alvaro Reis	Simbolismo	Masculino
Amadeu Amaral	Neoparnasianismo	Masculino
Amadeu de Queirós	Regionalismo	Masculino
Amando Caiubi	Regionalismo	Masculino
Américo Facó	Modernismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Ana Facó	Regionalismo	Feminino
Anchieta	Barroco	Masculino
Antônio Austregésilo	Regionalismo	Masculino
Antônio de Sá	Barroco	Masculino
Antônio Sales	Regionalismo	Masculino
Antônio Vieira	Barroco	Masculino
Anísio Melhor	Regionalismo	Masculino
Apolinário Porto Alegre	Regionalismo	Masculino
Aquiles Porto Alegre	Regionalismo	Masculino
Araripe Júnior	Regionalismo	Masculino
Araújo Lima	Regionalismo	Masculino
Aristides Rabelo	Regionalismo	Masculino
Artur Azevedo	Parnasianismo	Masculino
Artur de Miranda	Regionalismo	Masculino
Artur de Oliveira	Parnasianismo	Masculino
Artur e Sales	Neoparnasianismo	Masculino
Ascendino Leite	Perspectivas	Masculino
Ascenso Ferreira	Modernismo	Masculino
Ascânio Lopes	Modernismo	Masculino
Assis Brasil	Perspectivas	Masculino
Astério de Campos	Simbolismo	Masculino
Augusto de Campos	Concretismo	Masculino
Augusto de Lima	Parnasianismo	Masculino
Augusto dos Anjos	Neoparnasianismo	Masculino
Augusto Frederico Schmidt	Modernismo	Masculino
Augusto Meyer	Modernismo	Masculino
Aureliano Lessa	Romantismo	Masculino
Aurélio Pinheiro	Regionalismo	Masculino
Autran Dourado	Perspectivas	Masculino
Avelino Fóscolo	Regionalismo	Masculino
B. Lopes	Parnasianismo	Masculino
Bastos Tigre	Neoparnasianismo	Masculino
Basílico	Arcadismo	Masculino
Batista Cepelos	Neoparnasianismo/ Regionalismo/Simbolismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Belmiro Braga	Neoparnasianismo	Masculino
Bernardino dos Santos	Regionalismo	Masculino
Bernardo Guimarães	Regionalismo/ Romantismo	Masculino
Bernardo Élis	Perspectivas/ Regionalismo	Masculino
Bittencourt Sampaio	Romantismo	Masculino
Borges de Barros	Romantismo	Masculino
Botelho de Oliveira	Barroco	Masculino
Bruno Seabra	Poesia realista urbana	Masculino
Buena de Rivera	Modernismo	Masculino
Caldas Barbosa	Arcadismo	Masculino
Caldre Fião	Regionalismo	Masculino
Cardoso de Oliveira	Regionalismo	Masculino
Carlos D. Fernandes	Regionalismo	Masculino
Carlos Drummond de Andrade	Modernismo	Masculino
Carlos Fernandes	Simbolismo	Masculino
Carlos Ferreira	Romantismo	Masculino
Carlos Fróis	Regionalismo	Masculino
Carlos Jansen	Regionalismo	Masculino
Carlos Laet	Espiritualidade	Masculino
Carlos Magalhães de Azeredo	Neoparnasianismo	Masculino
Carlos Vasconcelos	Regionalismo	Masculino
Carneiro Vilela	Regionalismo	Masculino
Carvalho Filho	Modernismo	Masculino
Carvalho Júnior	Poesia realista urbana	Masculino
Carvalho Ramos	Regionalismo	Masculino
Casimiro de Abreu	Romantismo	Masculino
Cassiano Ricardo	Modernismo	Masculino
Cassiano Tavares Bastos	Simbolismo	Masculino
Castro Alves	Romantismo	Masculino
Castro Meneses	Simbolismo	Masculino
Catulo Cearense	Neoparnasianismo	Masculino
Cecília Meireles	Modernismo	Feminino
Celso Magalhães	Naturalismo/ Poesia realista urbana	Masculino
Ciro dos Anjos	Modernismo	Masculino
Ciro Martins	Regionalismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Clarice Lispector	Instrumentalismo	Masculino
Cláudio Gonzaga	Arcadismo	Masculino
Clóvis Amorim	Regionalismo	Masculino
Coelho Neto	Pré-modernismo	Masculino
Colatino Barroso	Regionalismo	Masculino
Contreiras Rodrigues	Regionalismo	Masculino
Cornélio Pires	Costumismo/ Regionalismo	Masculino
Cruz e Sousa	Regionalismo	Masculino
Câmara Cascudo	Modernismo	Masculino
Da Costa e Silva	Neoparnasianismo	Masculino
Dalcídio Jurandir	Regionalismo	Masculino
Dalton Trevisan	Perspectivas	Masculino
Dante Milano	Modernismo	Masculino
Darci Azambuja	Regionalismo	Masculino
Dario Veloso	Simbolismo	Masculino
Dias da Costa	Regionalismo	Masculino
Domingo Félix de Sousa	Regionalismo	Masculino
Domingos Carvalho da Silva	Modernismo	Masculino
Domingos Olímpio	Modernismo/ Regionalismo	Masculino
Durval de Moraes	Simbolismo	Masculino
Durão	Arcadismo	Masculino
Décio Pignatari	Concretismo	Masculino
Edgard Braga	Modernismo	Masculino
Edgard Mata	Simbolismo	Masculino
Eduardo Guimarães	Impressionismo/ Simbolismo	Masculino
Eli Brasiliense	Regionalismo	Masculino
Elviro Foepell	Regionalismo	Masculino
Emiliano Perneta	Simbolismo	Masculino
Emo Duarte	Regionalismo	Masculino
Emília de Freitas	Regionalismo	Feminino
Emílio de Meneses	Parnasianismo	Masculino
Emílio Moura	Modernismo	Masculino
Eneida de Moraes	Regionalismo	Masculino
Enrique de Resende	Modernismo	Masculino
Erico Veríssimo	Regionalismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Ernani Rosas	Simbolismo	Masculino
Euclides da Cunha	Pré-modernismo	Masculino
Eugênio Gomes	Modernismo	Masculino
Eusébio de Matos	Barroco	Masculino
Ezequiel Freire	Poesia realista urbana/ Regionalismo	Masculino
Fagundes Varela	Romantismo	Masculino
Faria Neves Sobrinho	Regionalismo	Masculino
Farias Brito	Espiritualidade	Masculino
Felipe D'Oliveira	Impressionismo/ Modernismo	Masculino
Felício dos Santos	Regionalismo	Masculino
Ferreira de Castro	Regionalismo	Masculino
Ferreira Gullar	Concretismo	Masculino
Filinto de Almeida	Parnasianismo	Masculino
Fonseca Lobo	Regionalismo	Masculino
Fontoura Xavier	Poesia socialista	Masculino
Francisca Clotilde	Regionalismo	Feminino
Francisca Júlia	Parnasianismo	Feminino
Francisco Galvão	Regionalismo	Masculino
Francisco Karam	Modernismo	Masculino
Francisco Mangabeira	Simbolismo	Masculino
Francisco Otaviano	Romantismo	Masculino
Francisco Peixoto	Modernismo	Masculino
Franklin Dória	Romantismo	Masculino
Franklin Távora	Regionalismo	Masculino
Fábio Luz	Regionalismo	Masculino
Félix Pacheco	Simbolismo	Masculino
G. Duque	Simbolismo	Masculino
Garcia Redondo	Regionalismo	Masculino
Gastão Cruls	Modernismo	Masculino
Gastão de Deus	Regionalismo	Masculino
Geir Campos	Modernismo	Masculino
Geraldo Ferraz	Perspectivas	Masculino
Geraldo França de Lima	Perspectivas	Masculino
Geraldo Vidigal	Modernismo	Masculino
Gilberto Freyre	Modernismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Gilka Machado	Neoparnasianismo	Feminino
Godofredo Filho	Modernismo	Masculino
Godofredo Rangel	Regionalismo	Masculino
Gonzaga Duque	Impressionismo/ Simbolismo	Masculino
Gonçalo Jacomé	Simbolismo	Masculino
Gonçalves Crespo	Parnasianismo	Masculino
Gonçalves de Magalhães	Romantismo	Masculino
Gonçalves Dias	Romantismo	Masculino
Goulart de Andrade	Parnasianismo	Masculino
Graciliano Ramos	Modernismo	Masculino
Graça Aranha	Impressionismo/ Simbolismo	Masculino
Gregório de Matos	Barroco	Masculino
Guerra Duval	Simbolismo	Masculino
Guilherme de Almeida	Impressionismo	Masculino
Guilhermino César	Modernismo	Masculino
Guimarães Passos	Parnasianismo	Masculino
Guimarães Rosa	Instrumentalismo/ Regionalismo	Masculino
Gustavo Barroso	Modernismo	Masculino
Gustavo Santiago	Regionalismo	Masculino
Haroldo de Campos	Concretismo	Masculino
Henriqueta Lisboa	Modernismo	Feminino
Herbeto Sales	Regionalismo	Masculino
Hermes Fontes	Neoparnasianismo	Masculino
Hilário Tácito	Regionalismo	Masculino
Hipólito	Neoclássico	Masculino
Homero Prates	Impressionismo	Masculino
Humberto de Campos	Neoparnasianismo	Masculino
Hélio Simões	Modernismo	Masculino
Ildefonso Guimarães	Regionalismo	Masculino
Inglês de Sousa	Naturalismo	Masculino
Ivan Americano	Regionalismo	Masculino
Ivan Pedro Martins	Regionalismo	Masculino
Jackson de Figueiredo	Espiritualidade	Masculino
Jacques D'Avray	Simbolismo	Masculino
James Amado	Regionalismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Jerônimo Osório	Regionalismo	Masculino
Joaquim Cardoso	Modernismo	Masculino
Joaquim Nabuco	Parnasianismo	Masculino
Joaquim Noberto	Romantismo	Masculino
Joaquim Serra	Romantismo	Masculino
Jorge Amado	Modernismo/ Regionalismo	Masculino
Jorge de Lima	Modernismo	Masculino
Jorge Fernandes	Modernismo	Masculino
Jorge H. Hurly	Regionalismo	Masculino
Jorge Madauar	Perspectivas	Masculino
Jorge Moutner	Perspectivas	Masculino
Josué Montello	Costumismo	Masculino
José Agudo	Regionalismo	Masculino
José Albano	Neoparnasianismo	Masculino
José Américo	Modernismo	Masculino
José Bonifácio	Romantismo	Masculino
José Cândido de Carvalho	Perspectivas	Masculino
José do Patrocínio	Naturalismo	Masculino
José Geraldo Vieira	Costumismo	Masculino
José J. Veiga	Regionalismo	Masculino
José Lins do Rego	Modernismo	Masculino
José Louzeiro	Perspectivas	Masculino
José Paulo Moreira da Fonseca	Modernismo	Masculino
José Severiano de Resende	Simbolismo	Masculino
João Alphonsus	Modernismo	Masculino
João Antônio	Perspectivas	Masculino
João Cabral	Modernismo	Masculino
João Francisco Lisboa	Neoclássico	Masculino
João Lúcio	Regionalismo	Masculino
João Ribeiro	Parnasianismo	Masculino
Junqueira Freire	Romantismo	Masculino
Justiniano José da Rocha	Romantismo	Masculino
Juvenal Galeno	Romantismo	Masculino
Júlia Cortines	Neoparnasianismo	Feminino
Júlio César da Silva	Simbolismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Júlio Ribeiro	Naturalismo	Masculino
Laurindo Rebelo	Romantismo	Masculino
Lauro Palhano	Regionalismo	Masculino
Leonel Franca	Espiritualidade	Masculino
Leopoldo de Freitas	Simbolismo	Masculino
Leôncio de Oliveira	Regionalismo	Masculino
Lima Barreto	Pré-modernismo	Masculino
Lima Campos	Simbolismo	Masculino
Lindanor Celina	Regionalismo	Masculino
Lindolfo Rocha	Regionalismo	Masculino
Lucas José de Avarenga	Romantismo	Masculino
Lucílio Varejão	Regionalismo	Masculino
Luís Aranha	Modernismo	Masculino
Luís Carlos	Neoparnasianismo	Masculino
Luís Delfino	Parnasianismo	Masculino
Luís Edmundo	Neoparnasianismo	Masculino
Luís Guimarães	Parnasianismo	Masculino
Luís Murat	Parnasianismo	Masculino
Léo Vaz	Regionalismo	Masculino
Lêdo Ivo	Modernismo	Masculino
Lívio Cesar	Regionalismo	Masculino
Lúcio Cardoso	Costumismo	Masculino
Lúcio de Mendonça	Poesia socialista	Masculino
Macedo	Romantismo	Masculino
Macedo Miranda	Perspectivas	Masculino
Macedo Soares	Romantismo	Masculino
Magalhães de Azeredo	Parnasianismo	Masculino
Mamede de Oliveira	Simbolismo	Masculino
Manuel Antônio de Almeida	Romantismo	Masculino
Manuel Bandeira	Modernismo	Masculino
Manuel de Abreu	Modernismo	Masculino
Marcelo Gama	Simbolismo	Masculino
Marciel Monteiro	Romantismo	Masculino
Maria da Saudade Cortesão	Modernismo	Masculino
Mario Sette	Modernismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Marques Rebelo	Modernismo	Masculino
Martins Fontes	Neoparnasianismo	Masculino
Martins Júnior	Poesia realista urbana	Masculino
Martins Oliveira	Regionalismo	Masculino
Matias Aires	Neoclássico	Masculino
Melo Franco	Arcadismo	Masculino
Melo Moraes Filho	Romantismo	Masculino
Mennotti del Picchia	Modernismo	Masculino
Monteiro Lobato	Regionalismo	Masculino
Mont' Averno	Neoclássico	Masculino
Murilo Araújo	Modernismo	Masculino
Murilo Mendes	Modernismo	Masculino
Mário de Andrade	Modernismo	Masculino
Mário Palmeiro	Regionalismo	Masculino
Mário Penedeiros	Simbolismo	Masculino
Mário Quintana	Modernismo	Masculino
Mário Sete	Regionalismo	Masculino
Múcio Leão	Neoparnasianismo	Masculino
Narcisa Amália	Romantismo	Feminino
Narciso Araújo	Simbolismo	Masculino
Nelson de Faria	Regionalismo	Masculino
Nestor Duarte	Regionalismo	Masculino
Nestor Vitor	Regionalismo	Masculino
Neto Machado	Regionalismo	Masculino
Nilo Bruzzi	Neoparnasianismo	Masculino
Nuno Marques Pereira	Concretismo	Masculino
Nélida Pinõn	Perspectivas	Feminino
Nélio Reis	Regionalismo	Masculino
Odilo Costa Filho	Regionalismo	Masculino
Olavo Bilac	Parnasianismo	Masculino
Olegário Mariano	Neoparnasianismo	Masculino
Oliveira Belo	Regionalismo	Masculino
Oliveira e Sousa	Regionalismo	Masculino
Oliveira Gomes	Regionalismo	Masculino
Oliveira Paiva	Modernismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Olímpio Galvão	Regionalismo	Masculino
Osman Lins	Perspectivas	Masculino
Osvaldo Orico	Regionalismo	Masculino
Oswald de Andrade	Modernismo	Masculino
Oséas Antunes	Regionalismo	Masculino
Otelo Rosa	Regionalismo	Masculino
Otávio de Faria	Costumismo	Masculino
Padre Júlia Maria	Espiritualidade	Masculino
Paulo Araújo	Simbolismo	Masculino
Pedro Gomes de Oliveira	Regionalismo	Masculino
Pedro Kilkerry	Simbolismo	Masculino
Pedro Luís	Romantismo	Masculino
Pedro Nava	Modernismo	Masculino
Peregrino Júnior	Regionalismo	Masculino
Pereira da Silva	Simbolismo	Masculino
Pinto de Aguiar	Modernismo	Masculino
Plínio Salgado	Modernismo	Masculino
Prado Sampaio	Poesia realista urbana	Masculino
Pápi Júnior	Regionalismo	Masculino
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Modernismo	Masculino
Quirino dos Santos	Romantismo	Masculino
Rachel de Queirós	Modernismo	Masculino
Raimundo Correia	Parnasianismo	Masculino
Raimundo Moraes	Regionalismo	Masculino
Ramaiana de Chevalier	Regionalismo	Feminino
Raul Bopp	Modernismo	Masculino
Raul Leôni	Neoparnasianismo	Masculino
Raul Pompéia	Impressionismo/ Simbolismo	Parnasianismo/ Masculino
Ribeiro Couto	Modernismo	Masculino
Rocha Pombo	Simbolismo	Masculino
Rodolfo Teófilo	Modernismo	Masculino
Rodrigo Otávio	Parnasianismo	Masculino
Rodrigues de Abreu	Modernismo	Masculino
Ronald de Carvalho	Modernismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Ronaldo Azevedo	Concretismo	Masculino
Roque Calage	Regionalismo	Masculino
Rosendo Muniz Barreto	Regionalismo	Masculino
Rosário Fusco	Modernismo	Masculino
Rubem Fonseca	Perspectivas	Masculino
Rui Barbosa	Parnasianismo	Masculino
Rui Santos	Regionalismo	Masculino
Salviano Pinto	Regionalismo	Masculino
Samuel Rawet	Perspectivas	Masculino
Santiago Nunes Ribeiro	Romantismo	Masculino
Santo Morais	Regionalismo	Masculino
Saturnino de Meireles	Simbolismo	Masculino
Silva Lisboa	Neoclássico	Masculino
Silva Ramos	Parnasianismo	Masculino
Silveira Neto	Simbolismo	Masculino
Simões Lopes Neto	Regionalismo	Masculino
Siqueira Filho	Romantismo	Masculino
Sosígenes Costa	Modernismo	Masculino
Sotero dos Reis	Neoclássico	Masculino
Sousa Caldas	Arcadismo	Masculino
Sousândrade	Romantismo	Masculino
Sérgio Milliet	Modernismo	Masculino
Tasso da Silveira	Modernismo	Masculino
Taunay	Romantismo	Masculino
Teixeira e Sousa	Romantismo	Masculino
Teotônio Freire	Regionalismo	Masculino
Teófilo Dias	Poesia realista urbana	Masculino
Tibúrcio de Freitas	Simbolismo	Masculino
Tobias Barreto	Romantismo	Masculino
Valdomiro Silveira	Regionalismo	Masculino
Valentim Magalhães	Poesia socialista	Masculino
Varnhagen	Romantismo	Masculino
Veiga Miranda	Regionalismo	Masculino
Veiga Neto	Regionalismo	Masculino
Venceslau de Queirós	Parnasianismo	Masculino

Escritor	Estética	Gênero
Viana do Castelo	Simbolismo	Masculino
Viana Moog	Regionalismo	Masculino
Vicente de Carvalho	Parnasianismo	Masculino
Vieiras Pires	Regionalismo	Masculino
Vinicius de Moraes	Modernismo	Masculino
Virgílio Várzea	Simbolismo	Masculino
Vitoriano Palhares	Romantismo	Masculino
Xavier Marques	Regionalismo	Masculino
Zeferino Brasil	Parnasianismo	Masculino
Zeferino Galvão	Regionalismo	Masculino

Total de escritores	392
Homens	381 (97,18%)
Mulheres	11 (2,8%)
Mulheres maranhenses	0

APÊNDICE B — A literatura brasileira: origens e unidade - José Aderaldo Castelo (Obra 2)*Autores citados na obra por ordem alfabética*

Autor	Estética	Gênero
Abgar Renault	Modernismo	Masculino
Adelino Magalhães	Naturalismo/Pré-modernista/Realismo/ Simbolismo	Masculino
Adonias Filho	Modernismo	Masculino
Afonso Arinos	Modernismo/ Realismo	Masculino
Afonso Schmidt	Simbolismo	Masculino
Afrânio Peixoto	Pré-modernista	Masculino
Alberto de Oliveira	Simbolismo	Masculino
Alceu Wamosy	Simbolismo	Masculino
Aloísio Carvalho Filho	Modernismo	Masculino
Alphosus de Guimarães	Simbolismo	Masculino
Aluísio Azevedo	Realismo	Masculino
Alvaro Moreira	Modernismo	Masculino
Amadeu Amaral	Parnasianismo	Masculino
Américo Facó	Parnasianismo	Masculino
Andrade Murici	Simbolismo	Masculino
Antonio Sales	Naturalismo/ Realismo	Masculino
Antônio Callado	Modernismo	Masculino
Antônio de Alcântara Machado	Modernismo	Masculino
Aníbal Machado	Modernismo	Masculino
Armando Pamplona	Modernismo	Masculino
Artur Gonçalves de Sales	Simbolismo	Masculino
Ascenso Ferreira	Modernismo	Masculino
Atílio Milano	Simbolismo	Masculino
Augusto dos Anjos	Pré-modernista	Masculino
Augusto Frederico Schmidt	Modernismo	Masculino
Augusto Meyer	Modernismo	Masculino
Autran Dourado	Modernismo	Masculino
B. Lopes	Simbolismo	Masculino
Barreto Filho	Simbolismo	Masculino
Bruno de Menezes	Modernismo	Masculino
Carlos Dias Fernandes	Simbolismo	Masculino
Carlos Drummond de Andrade	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Casimiro de Abreu	Romantismo	Masculino
Cassiano Ricardo	Modernismo	Masculino
Cecília Meireles	Modernismo	Feminino
Ciro dos Anjos	Modernismo	Masculino
Clarice Lispector	Modernismo	Feminino
Clóvis de Gusmão	Modernismo	Masculino
Coelho Neto	Modernismo/ Naturalismo	Masculino
Colatino Barrozo	Simbolismo	Masculino
Cornélio Pena	Modernismo	Masculino
Cruz e Sousa	Simbolismo	Masculino
Câmara Cascudo	Modernismo	Masculino
Da Costa e Silva	Simbolismo	Masculino
Dante Milano	Modernismo	Masculino
Dionélio Machado	Modernismo	Masculino
Domingos Olímpio	Naturalismo/ Realismo	Masculino
Dário Veloso	Simbolismo	Masculino
Eduardo Guimaraes	Simbolismo	Masculino
Emílio de Menezes	Parnasianismo	Masculino
Emílio Moura	Modernismo	Masculino
Emílio Pernetá	Simbolismo	Masculino
Erico Veríssimo	Modernismo	Masculino
Euclides da Cunha	Pré-modernista	Masculino
Felipe de Oliveira	Simbolismo	Masculino
Fernando Sabino	Modernismo	Masculino
Fran Martins	Modernismo	Masculino
Francisca Júlia	Parnasianismo	Feminino
Francisco Mangabeira	Simbolismo	Masculino
Félix Pacheco	Simbolismo	Masculino
Gilberto Amado	Modernismo	Masculino
Gilberto Freyre	Modernismo	Masculino
Gilka Machado	Simbolismo	Feminino
Godofredo Filho	Modernismo	Masculino
Godofredo Rangel	Pré-modernista	Masculino
Gonzaga Duque	Simbolismo	Masculino
Graciliano Ramos	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Graça Aranha	Naturalismo	Masculino
Guilherme de Almeida	Modernismo	Masculino
Guilhermino Cesar	Modernismo	Masculino
Guimarães Rosa	Modernismo	Masculino
Gustavo Teixeira	Modernismo	Masculino
Heberto Sales	Modernismo	Masculino
Heitor Lima	Parnasianismo	Masculino
Henrique de Resende	Modernismo	Masculino
Hermes Fontes	Simbolismo	Masculino
Hugo de Carvalho Ramos	Pré-modernista/ Simbolismo	Masculino
Humberto de Campos	Parnasianismo	Masculino
Jacques d'Avray	Simbolismo	Masculino
Joaquim Inojosa	Modernismo	Masculino
Jorge Amado	Modernismo	Masculino
Jorge de Lima	Modernismo	Masculino
Josué Montello	Modernismo	Masculino
José Albano	Parnasianismo	Masculino
José Américo de Almeida	Modernismo	Masculino
José Candé	Modernismo	Masculino
José Cândido de Carvalho	Modernismo	Masculino
José de Alencar	Romantismo	Masculino
José Geraldo Vieira	Modernismo	Masculino
José J. Veiga	Modernismo	Masculino
José Lins do Rego	Modernismo	Masculino
José Mauro de Vascelos	Modernismo	Masculino
José Vieira	Modernismo	Masculino
João Alphosus	Modernismo	Masculino
João Cabral de Melo Neto	Modernismo	Masculino
João Clímaco Bezerra	Modernismo	Masculino
Jurandir Manfredini	Modernismo	Masculino
Júlio César Silva	Simbolismo	Masculino
Lima Barreto	Pré-modernista	Masculino
Lima Campos	Simbolismo	Masculino
Lourenço Filho	Modernismo	Masculino
Lygia Fagundes Telles	Modernismo	Feminino

Autor	Estética	Gênero
Lúcio Cardoso	Modernismo	Masculino
Machado de Assis	Realismo	Masculino
Manuel Bandeira	Modernismo	Masculino
Maria de Lourdes Teixeira	Modernismo	Feminino
Marques Rebelo	Modernismo	Masculino
Martins de Almeida	Modernismo	Masculino
Martins Fontes	Parnasianismo	Masculino
Medeiros e Albuquerque	Modernismo	Masculino
Menotti del Picchia	Modernismo	Masculino
Monteiro Lobato	Pré-modernista	Masculino
Moreira Campos	Modernismo	Masculino
Murilo Araújo	Simbolismo	Masculino
Murilo Mendes	Modernismo	Masculino
Murilo Rubião	Modernismo	Masculino
Mário de Andrade	Modernismo	Masculino
Mário Matos	Modernismo	Masculino
Mário Palmério	Modernismo	Masculino
Mário Penedeiras	Simbolismo	Masculino
Olavo Bilac	Parnasianismo	Masculino
Olegário Mariano	Parnasianismo	Masculino
Onestaldo de Penaforte	Simbolismo	Masculino
Orígenes Lessa	Parnasianismo	Masculino
Oswald de Andrade	Modernismo	Masculino
Otávio de Faria	Modernismo	Masculino
Paulo Dantas	Modernismo	Masculino
Paulo Gonçalves	Parnasianismo	Masculino
Paulo Prado	Modernismo	Masculino
Paulo Setúbal	Modernismo	Masculino
Pedro Nava	Modernismo	Masculino
Pereira da Silva	Simbolismo	Masculino
Pethion de Villar	Simbolismo	Masculino
Plínio Salgado	Modernismo	Masculino
Prudente de Moraes	Modernismo	Masculino
Rachel de Queiroz	Modernismo	Feminino
Raimundo Correia	Parnasianismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Ranuco Prata	Modernismo	Masculino
Raul Bopp	Modernismo	Masculino
Raul de Leoni	Simbolismo	Masculino
Renato Almeida	Modernismo	Masculino
Ribeiro Couto	Modernismo	Masculino
Rodolfo Teófilo	Naturalismo/ Realismo	Masculino
Rodrigo Otávio	Modernismo	Masculino
Ronald de Carvalho	Parnasianismo	Masculino
Rosário Fusco	Modernismo	Masculino
Rubem Braga	Modernismo	Masculino
Rubens Borba de Moraes	Modernismo	Masculino
Rui Cerne de Lima	Modernismo	Masculino
Rui Ribeiro Couto	Modernismo	Masculino
Rui Santos	Modernismo	Masculino
Saturnino Meireles	Simbolismo	Masculino
Silveira Neto	Simbolismo	Masculino
Silveira Neto	Simbolismo	Masculino
Simões Lopes Neto	Pré-modernista	Masculino
Sérgio Buarque de Holanda	Modernismo	Masculino
Sérgio Millet	Modernismo	Masculino
Tasso da Silveira	Simbolismo	Masculino
Telmo Vergara	Modernismo	Masculino
Tomás Antonio Gonzaga	Arcadismo	Masculino
Tristão de Ataíde	Modernismo	Masculino
Valdomiro Silveira	Pré-modernista	Masculino
Vianna Moog	Modernismo	Masculino
Vicente de Carvalho	Simbolismo	Masculino
Villa-Lobos	Modernismo	Masculino
Vinicius de Moraes	Modernismo	Masculino
Visconde de Taunay	Romantismo	Masculino
Waldomiro Silveira	Modernismo	Masculino
Wellington Brandão	Simbolismo	Masculino
Xavier Marques	Modernismo	Masculino

Total de escritores	179
Total masculino	163 (96,09%)
Total feminino	7 (3,91%)
Mulheres maranhenses	0

APÊNDICE C — O livro de ouro da literatura brasileira – Assis Brasil (Obra 3)

Autores citados na obra por ordem alfabética - Primeiros escritos

Autor	Estética	Gênero
Basílio da Gama	Arcadismo	Masculino
Cláudio Manuel da Costa	Arcadismo	Masculino
Gregório de Matos	Barroco	Masculino
Silva Avarenga	Arcadismo	Masculino
Tomás Antônio Gonzaga	Arcadismo	Masculino

Romantismo ao Modernismo

Autor	Estética	Gênero
Abgar Renault	Modernismo	Masculino
Adelino Magalhães	Pré-modernismo	Masculino
Adolfo Caminha	Realismo	Masculino
Adonias Filho	Nova literatura	Masculino
Adão Ventura	Nova literatura	Masculino
Adélia Prado	Nova literatura	Feminino
Adélia Prado	Nova literatura	Feminino
Affonso Romano de Sant'Anna	Nova literatura	Masculino
Affonso Ávila	Nova literatura	Masculino
Afonso Arinos	Pré-modernismo	Masculino
Agildo Monteiro	Nova literatura	Masculino
Aguinaldo Silva	Nova literatura	Masculino
Alaor Barbosa	Nova literatura	Masculino
Alberto de Oliveira	Parnasianismo	Masculino
Alcides Buss	Nova literatura	Masculino
Alcides Maia	Pré-modernismo	Masculino
Alcântara Machado	Modernismo	Masculino
Alfredo d'Escagnolle Taunay	Romantismo	Masculino
Alphonsus de Guimaraens	Simbolismo	Masculino
Aluísio Azevedo	Naturalismo	Masculino
Aluízio Medeiros	Modernismo	Masculino
Alvares de Azevedo	Romantismo	Masculino
Alvaro Cardoso Gomes	Nova literatura	Masculino
Amando Fontes	Modernismo	Masculino
Amaro Juvenal	Pré-modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
André Carneiro	Modernismo	Masculino
Angela Melim	Nova literatura	Feminino
Antônio Barroso	Nova literatura	Masculino
Antônio Brasileiro	Nova literatura	Masculino
Antônio Callado	Nova literatura	Masculino
Antônio de Castro Alves	Romantismo	Masculino
Antônio de Oliveira	Modernismo	Masculino
Antônio Girão Barroso	Modernismo	Masculino
Antônio Houaiss	Modernismo	Masculino
Antônio Rangel Bandeira	Modernismo	Masculino
Antônio Sales	Realismo	Masculino
Araújo Porto Alegre	Romantismo	Masculino
Armando Freitas Filho	Nova literatura	Masculino
Armindo Trevisan	Nova literatura	Masculino
Artur Eduardo Benevides	Modernismo	Masculino
Ascenso Ferreira	Modernismo	Masculino
Augusto de Campos	Nova literatura	Masculino
Augusto dos Anjos	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Augusto Frederico Schmidt	Modernismo	Masculino
Austro-Costa	Modernismo	Masculino
Autran Dourado	Nova literatura	Masculino
B. Lopes	Parnasianismo/ Simbolismo	Masculino
Bandeira Tribuzi	Modernismo	Masculino
Bernardo Guimarães	Romantismo	Masculino
Bernardo Élis	Modernismo	Masculino
Bluma Dauster	Nova literatura	Masculino
Braga Montenegro	Modernismo	Masculino
Brasigóis Felício	Nova literatura	Masculino
Breno Accioly	Nova literatura	Masculino
Breno Accioly	Modernismo	Masculino
Buggyja Brito	Modernismo	Masculino
Caio Porfírio Carneiro	Nova literatura	Masculino
Campos de Carvalho	Modernismo	Masculino
Carlos Cesar Soares	Nova literatura	Masculino
Carlos Drummond de Andrade	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Carlos Heitor Cony	Modernismo	Masculino
Carlos Nejar	Nova literatura	Masculino
Carlos Nejar	Nova literatura	Masculino
Carlos Pena Filho	Modernismo	Masculino
Casimiro de Abreu	Romantismo	Masculino
Cassiano Ricardo	Modernismo	Masculino
Cecília Meireles	Modernismo	Feminino
Celso Japiassu	Nova literatura	Masculino
Celso Pinheiro	Modernismo	Masculino
Clarice Lispector	Nova literatura	Feminino
Cláudio Feldman	Nova literatura	Masculino
Cornélio Pena	Modernismo	Masculino
Cruz e Sousa	Simbolismo	Masculino
Cyro de Mattos	Nova literatura	Masculino
Cyro dos Anjos	Modernismo	Masculino
Cyro Pimentel	Modernismo	Masculino
Da Costa e Silva	Modernismo/ Simbolismo	Parnasianismo/ Masculino
Dalcídio Jurandir	Modernismo	Masculino
Dalton Trevisan	Nova literatura	Masculino
Dantas Mota	Modernismo	Masculino
Darcy Damasceno	Modernismo	Masculino
Dinah Silveira de Queiroz	Modernismo	Feminino
Dinorath do Vale	Nova literatura	Feminino
Dionísio da Silva	Nova literatura	Masculino
Domingos Félix de Sousa	Modernismo	Masculino
Domingos Olímpio	Realismo	Masculino
Domingos Pellegrini Jr.	Nova literatura	Masculino
Dustan Miranda	Modernismo	Masculino
Duílio Gomes	Nova literatura	Masculino
Dyonélio Machado	Modernismo	Masculino
Décio Pignatari	Nova literatura	Masculino
Edgard Braga	Modernismo	Masculino
Edilberto Coutinho	Nova literatura	Masculino
Edlan van Steen	Nova literatura	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Edmir Domingues	Modernismo	Masculino
Edson Régis	Modernismo	Masculino
Eduardo Campos	Modernismo	Masculino
Eico Suzuki	Nova literatura	Masculino
Eli Brasiliense	Modernismo	Masculino
Elias José	Nova literatura	Masculino
Elisabeth Veiga	Nova literatura	Feminino
Emanuel Medeiros Vieira	Nova literatura	Masculino
Emílio de Menezes	Parnasianismo	Masculino
Emílio Moura	Modernismo	Masculino
Erasmus Dias	Modernismo	Masculino
Erico Veríssimo	Modernismo	Masculino
Esdras do Nascimento	Nova literatura	Masculino
Eudoro Augusto	Nova literatura	Masculino
Eugênio Gomes	Modernismo	Masculino
Everaldo Moreira Vêras	Nova literatura	Masculino
Fagundes Varela	Romantismo	Masculino
Fernando Batinga	Nova literatura	Masculino
Fernando Sabino	Modernismo	Masculino
Ferreira Gullar	Nova literatura	Masculino
Filgueiras Lima	Modernismo	Masculino
Flávio José Cardoso	Nova literatura	Masculino
Flávio Moreira da Costa	Nova literatura	Masculino
Foed Castro Chamma	Nova literatura	Masculino
Fontes Ibiapina	Modernismo	Masculino
Fran Martins	Modernismo	Masculino
Francisca Júlia	Parnasianismo	Feminino
Francisco Carvalho	Modernismo	Masculino
Francisco de Assis Barbosa	Modernismo	Masculino
Francisco Miguel de Moura	Nova literatura	Masculino
Francisco Sobreira	Nova literatura	Masculino
Franklin de Oliveira	Modernismo	Masculino
Franklin Nascimento	Modernismo	Masculino
Franklin Távora	Romantismo	Masculino
Félix Pacheco	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Gabriel Nascente	Nova literatura	Masculino
Ganymedes José	Nova literatura	Masculino
Geir Campos	Modernismo	Masculino
Geraldo Ferraz	Nova literatura	Masculino
Geraldo Pinto Rodrigues	Modernismo	Masculino
Gilberto Freyre	Modernismo	Masculino
Gilberto Mendonça Teles	Modernismo	Masculino
Gilka Machado	Simbolismo	Feminino
Gilvan Lemos	Nova literatura	Masculino
Godofredo Rangel	Pré-modernismo	Masculino
Gonçalves de Magalhães	Romantismo	Masculino
Gonçalves Dias	Romantismo	Masculino
Graciliano Ramos	Modernismo	Masculino
Graça Aranha	Pré-modernismo	Masculino
Guido Fidelis	Nova literatura	Masculino
Guilherme de Almeida	Modernismo	Masculino
Guilhermino César	Modernismo	Masculino
Guimarães Passos	Parnasianismo	Masculino
Gárcia de Paiva	Nova literatura	Masculino
H. Dobal	Nova literatura	Masculino
Haroldo Bruno	Nova literatura	Masculino
Haroldo de Campos	Modernismo	Masculino
Heitor Saldanha	Modernismo	Masculino
Heloísa Maranhão	Nova literatura	Feminino
Henriqueta Lisboa	Modernismo	Feminino
Heraldo Lisboa	Nova literatura	Masculino
Herbeto Sales	Nova literatura	Masculino
Hermann José Reipert	Nova literatura	Masculino
Hermes Fontes	Simbolismo	Masculino
Hernani Donato	Modernismo	Masculino
Hilda Hilst	Nova literatura	Feminino
Homero Homem	Modernismo	Masculino
Hugo de Carvalho Ramos	Pré-modernismo	Masculino
Humberto Mariotti	Nova literatura	Masculino
Ignácio Loyola	Nova literatura	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Inglês de Sousa	Realismo	Masculino
Ivan Junqueira	Nova literatura	Masculino
Ivan Wrigg	Nova literatura	Masculino
Ivan Ângelo	Nova literatura	Masculino
Ivo Torres	Nova literatura	Masculino
Jair Vitória	Nova literatura	Masculino
Jamil Snege	Nova literatura	Masculino
Jane Arduino Perticarati	Nova literatura	Feminino
Joaquim Branco	Nova literatura	Masculino
Joaquim Cardoso	Modernismo	Masculino
Joaquim Manuel de Macedo	Romantismo	Masculino
Jones Rocha	Nova literatura	Masculino
Jorge Amado	Modernismo	Masculino
Jorge de Lima	Modernismo	Masculino
Jorge Mautner	Nova literatura	Masculino
Jorge Medauar	Nova literatura	Masculino
Jorge Tufic	Nova literatura	Masculino
Josué Guimarães	Nova literatura	Masculino
Josué Montello	Modernismo	Masculino
José Afrânio Moreira Duarte	Nova literatura	Masculino
José Albano	Parnasianismo	Masculino
José Alcides Pinto	Nova literatura	Masculino
José Américo de Almeida	Modernismo	Masculino
José Bonifácio	Romantismo	Masculino
José Carlos Mendes Brandão	Nova literatura	Masculino
José Carlos Oliveira	Nova literatura	Masculino
José Chagas	Modernismo	Masculino
José Condé	Modernismo	Masculino
José Cândido de Carvalho	Nova literatura	Masculino
José de Alencar	Romantismo	Masculino
José Décio Filho	Modernismo	Masculino
José Eduardo Dregazia	Nova literatura	Masculino
José Geraldo Vieira	Modernismo	Masculino
José Godoy Garcia	Modernismo	Masculino
José J, Veiga	Nova literatura	Masculino

Autor	Estética	Gênero
José Lins do Rego	Modernismo	Masculino
José Louzeiro	Nova literatura	Masculino
José Paulo Moreira da Fonseca	Modernismo	Masculino
José Rezende Filho	Nova literatura	Masculino
João Accioli	Modernismo	Masculino
João Alphonsus	Modernismo	Masculino
João Antônio	Nova literatura	Masculino
João Cabral de Melo Neto	Modernismo	Masculino
João Clímaco Bezerra	Modernismo	Masculino
João Domingues Maia	Nova literatura	Masculino
João Guimarães Rosa	Nova literatura	Masculino
João Ribeiro	Modernismo	Masculino
João Ubaldo Ribeiro	Nova literatura	Masculino
Juarez Barroso	Nova literatura	Masculino
Judith Grossman	Nova literatura	Feminino
Junqueira Freire	Romantismo	Masculino
Jurandy Leite	Nova literatura	Masculino
Jáder de Carvalho	Modernismo	Masculino
Júlio César Monteiro	Nova literatura	Masculino
Júlio Ribeiro	Realismo	Masculino
Laci Osódio	Modernismo	Masculino
Lago Burnett	Modernismo	Masculino
Ledo Ivo	Modernismo	Masculino
Leo Lynce	Modernismo	Masculino
Lima Barreto	Pré-modernismo	Masculino
Luiz F. Papi	Nova literatura	Masculino
Luiz Vilela	Nova literatura	Masculino
Luís Delfino	Parnasianismo	Masculino
Luís Mirat	Parnasianismo	Masculino
Lygia Fagundes Telles	Nova literatura	Feminino
Lélia Coelho Frota	Nova literatura	Feminino
Lúcio Cardoso	Modernismo	Masculino
Macedo Miranda	Modernismo	Masculino
Machado de Assis	Realismo	Masculino
Manoel Lobato	Nova literatura	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Manuel Antônio de Almeida	Romantismo	Masculino
Manuel Bandeira	Modernismo	Masculino
Manuel Caetano Bandeira de Mello	Modernismo	Masculino
Manuel de Oliveira Paiva	Realismo	Masculino
Maranhão Sobrinho	Simbolismo	Masculino
Marcos Konder Reis	Modernismo	Masculino
Maria de Lourdes Teixeira	Modernismo	Feminino
Marina Colasanti	Nova literatura	Feminino
Marly de Oliveira	Nova literatura	Feminino
Marques Rebelo	Modernismo	Masculino
Martins Napoleão	Modernismo	Masculino
Mauro Mota	Modernismo	Masculino
Mellilo Moreira de Mello	Nova literatura	Masculino
Menotti del Pichia	Pré-modernismo	Masculino
Miguel Freitas	Nova literatura	Masculino
Miguel Freitas Pereira	Nova literatura	Masculino
Miguel Jorge	Nova literatura	Masculino
Moacir C. Lopes	Modernismo	Masculino
Moacir Scliar	Nova literatura	Masculino
Moacy Cirne	Nova literatura	Masculino
Moacyr Félix	Modernismo	Masculino
Monteiro Lobato	Pré-modernismo	Masculino
Moreira Campos	Modernismo	Masculino
Mozart Firmeza	Modernismo	Masculino
Murilo Araújo	Modernismo	Masculino
Murilo Carvalho	Nova literatura	Masculino
Murilo Mendes	Modernismo	Masculino
Murilo Rubião	Nova literatura	Masculino
Márcio Palmeiro	Modernismo	Masculino
Mário Chamie	Nova literatura	Masculino
Mário da Silva Brito	Modernismo	Masculino
Mário de Alencar	Parnasianismo	Masculino
Mário de Andrade	Modernismo	Masculino
Mário Donato	Modernismo	Masculino
Mário Galvão	Nova literatura	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Mário Quintana	Modernismo	Masculino
Nagib Jorge Neto	Nova literatura	Masculino
Nauro Machado	Modernismo	Masculino
Newton de Lucca	Nova literatura	Masculino
Nilo Aparecida Pinto	Modernismo	Masculino
Nélida Pinõn	Nova literatura	Feminino
O. G. Rego de Carvalho	Nova literatura	Masculino
Octávio de Faria	Modernismo	Masculino
Olavo Bilac	Parnasianismo	Masculino
Olegário Mariano	Simbolismo	Masculino
Olga Savary	Nova literatura	Feminino
Orígenes Lessa	Modernismo	Masculino
Oscar Bertholdo	Nova literatura	Masculino
Osman Lins	Nova literatura	Masculino
Oswald de Andrade	Modernismo	Masculino
Osório Borba	Modernismo	Masculino
Otacílio Colares	Modernismo	Masculino
Otto Laura Resende	Modernismo	Masculino
Paulo Cesar de Oliveira Pinto	Nova literatura	Masculino
Paulo Dantas	Modernismo	Masculino
Paulo E. Condini	Nova literatura	Masculino
Paulo Jacob	Nova literatura	Masculino
Paulo Jacob	Nova literatura	Masculino
Paulo Mendes Campos	Modernismo	Masculino
Paulo Sarasate	Modernismo	Masculino
Pedro Kilkerry	Simbolismo	Masculino
Pedro Luís	Romantismo	Masculino
Peregrino Júnior	Modernismo	Masculino
Permínio Asfora	Modernismo	Masculino
Plínio Cabral	Nova literatura	Masculino
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Modernismo	Masculino
Rachel de Queiroz	Modernismo	Feminino
Raimundo Correia	Parnasianismo	Masculino
Raul Bopp	Modernismo	Masculino
Raul de Leoni	Parnasianismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Raul Machado	Modernismo	Masculino
Raul Pompéia	Naturalismo	Masculino
Renata Pallottini	Modernismo	Feminino
Reynaldo Jardim	Nova literatura	Masculino
Reynaldo Valinho Alvarez	Nova literatura	Masculino
Ribeiro Couto	Modernismo	Masculino
Ricardo Daunt Neto	Nova literatura	Masculino
Ricardo Dicke	Nova literatura	Masculino
Ricardo L. Hoffman	Nova literatura	Masculino
Ricardo Ramos	Modernismo	Masculino
Rodrigo Marques	Nova literatura	Masculino
Ronald Claver	Nova literatura	Masculino
Ronald de Carvalho	Pré-modernismo	Masculino
Rubem Braga	Modernismo	Masculino
Rubem Fonseca	Nova literatura	Masculino
Rubem Mauro Machado	Nova literatura	Masculino
Rui Mourão	Nova literatura	Masculino
Rute Bueno	Nova literatura	Masculino
Salomão Sousa	Nova literatura	Masculino
Samuel Rawet	Nova literatura	Masculino
Sidney Neto	Modernismo	Masculino
Silvio Meira	Nova literatura	Masculino
Simões Lopes Neto	Pré-modernismo	Masculino
Socorro Trindade	Nova literatura	Feminino
Sosígenes Costa	Modernismo	Masculino
Sousândrade	E mais Romantismo	Masculino
Stella Leonardos	Modernismo	Feminino
Stênio Lopes	Modernismo	Masculino
Sérgio Buarque de Hollanda	Modernismo	Masculino
Sérgio Faraco	Nova literatura	Masculino
Sérgio Millet	Modernismo	Masculino
Sérgio Sant'Anna	Nova literatura	Masculino
Sílvio Rabelo	Modernismo	Masculino
Sônia Coutinho	Nova literatura	Feminino
Tasso de Oliveira	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Telmo Padilha	Nova literatura	Masculino
Tobias Barreto	Romantismo	Masculino
Tristão de Athayde	Modernismo	Masculino
Tânia Faillace	Nova literatura	Feminino
Valdomiro Silveira	Pré-modernismo	Masculino
Vicente Carvalho	Parnasianismo	Masculino
Viegas Neto	Modernismo	Masculino
Vinícius de Moraes	Modernismo	Masculino
W. J. Solha	Nova literatura	Masculino
Walmir Ayala	Nova literatura	Masculino
Wander Piroli	Nova literatura	Masculino
Wilson Martins	Modernismo	Masculino
Wladimir Dias Pinto	Nova literatura	Masculino
Wladir Nader	Nova literatura	Masculino
Xisto Bahia Filho	Nova literatura	Masculino
Yone Giannetti Fonseca	Nova literatura	Feminino
Zila Mamede	Modernismo	Feminino

Total de escritores	356
Homens citados	326 (91,57%)
Mulheres citadas	30 (8,43%)
Escritoras maranhenses	0

APÊNDICE D — História concisa da literatura brasileira- Alfredo Bosi (Obra 4)*Autores citados na obra por ordem alfabética*

Autor	Estética	Gênero
Abgar Bastos	Modernismo	Masculino
Abgar Renault	Modernismo	Masculino
Adolfo Araújo	Simbolismo	Masculino
Adolfo Caminha	Naturalismo	Masculino
Adolfo Werneck	Simbolismo	Masculino
Adonias Filho	Modernismo	Masculino
Adálio Alves	Tendências contemporâneas	Masculino
Adélia Prado	Tendências contemporâneas	Feminino
Affonso Romano de Sant'Anna	Tendências contemporâneas	Masculino
Affonso Ávilla	Tendências contemporâneas	Masculino
Afonso Arinos	Realismo	Masculino
Afonso Celso	Parnasianismo	Masculino
Afonso Félix de Sousa	Tendências contemporâneas	Masculino
Afrânio Peixoto	Realismo	Masculino
Agrário de Meneses	Romantismo	Masculino
Alberto de Oliveira	Parnasianismo	Masculino
Alberto Ramos	Simbolismo	Masculino
Alceu Wamosy	Simbolismo	Masculino
Alcides Maya	Realismo	Masculino
Alcides Villaça	Tendências contemporâneas	Masculino
Alcântara Machado	Modernismo	Masculino
Alexei Bueno	Tendências contemporâneas	Masculino
Alfredo D'Escragnolle Taunay	Romantismo	Masculino
Alphosus de Guimaraes	Simbolismo	Masculino
Aluísio Azevedo	Naturalismo	Masculino
Alvares de Azevedo	Romantismo	Masculino
Alvaro dos Reis	Simbolismo	Masculino
Alvaro Moreyra	Simbolismo	Masculino
Alvaro Viana	Simbolismo	Masculino
Amadeu Amaral	Parnasianismo	Masculino
Amando Fontes	Modernismo	Masculino
Amaro Quintas	Romantismo	Masculino
Ana Cristina César	Tendências contemporâneas	Feminino

Autor	Estética	Gênero
Antônio Augusto Queiroga	Romantismo	Masculino
Antônio Callado	Modernismo	Masculino
Antônio de Godoy	Simbolismo	Masculino
Antônio Fernando de Franceschi	Tendências contemporâneas	Masculino
Antônio José Vitorino Borges da Fonseca	Barroco	Masculino
Antônio Olavo Pereira	Modernismo	Masculino
Antônio Rangel	Tendências contemporâneas	Masculino
Antônio Sales	Naturalismo	Masculino
Aníbal de Machado	Modernismo	Masculino
Aníbal Machado	Modernismo	Masculino
Araripe Junior	Realismo	Masculino
Arcângelus de Guimaraens	Simbolismo	Masculino
Ariano Suassuna	Tendências contemporâneas	Masculino
Aristides França	Simbolismo	Masculino
Armando Freitas Filho	Tendências contemporâneas	Masculino
Armindo Trevisan	Tendências contemporâneas	Masculino
Artur Azevedo	Parnasianismo	Masculino
Artur de Sales	Simbolismo	Masculino
Ascânio Lopes	Modernismo	Masculino
Augusto de Campos	Tendências contemporâneas	Masculino
Augusto de Lima	Parnasianismo	Masculino
Augusto dos Anjos	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Augusto Frederico Schmidt	Modernismo	Masculino
Augusto Massi	Tendências contemporâneas	Masculino
Aureliano Lessa	Romantismo	Masculino
Auta de Sousa	Simbolismo	Feminino
Autran Dourado	Modernismo	Masculino
Avarenga Peixoto	Arcadismo	Masculino
Basílio da Gama	Arcadismo	Masculino
Batista Cepelos	Simbolismo	Masculino
Bento Teixeira	Barroco	Masculino
Bernardo Guimarães	Romantismo	Masculino
Bernardo Élis	Modernismo	Masculino
Botelho de Oliveira	Barroco	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Braga Montenegro	Modernismo	Masculino
Breno Acioli	Modernismo	Masculino
Bruno Tolentino	Tendências contemporâneas	Masculino
Bueno de Riveira	Tendências contemporâneas	Masculino
C. D. Fernandes	Simbolismo	Masculino
Campos de Carvalho	Modernismo	Masculino
Capistrano de Abreu	Pré-modernismo/ Teatro	Realismo/ Masculino
Carlos Drummond de Andrade	Modernismo	Masculino
Carlos Felipe Moyses	Tendências contemporâneas	Masculino
Carlos Heitor Cony	Modernismo	Masculino
Carlos Nejar	Tendências contemporâneas	Masculino
Carlos Pena Filho	Tendências contemporâneas	Masculino
Carlos Ávila	Tendências contemporâneas	Masculino
Carmo Bernardes	Modernismo	Masculino
Casaco	Tendências contemporâneas	Masculino
Casimiro de Abreu	Romantismo	Masculino
Cassiano Ricardo	Modernismo	Masculino
Castro Alves	Romantismo	Masculino
Cecília Meireles	Modernismo	Feminino
Celina Ferreira	Tendências contemporâneas	Feminino
Ciro Martins	Modernismo	Masculino
Ciro Pimentel	Tendências contemporâneas	Masculino
Clarice Lispector	Modernismo	Feminino
Cláudio Manuel da Costa	Arcadismo	Masculino
Cláudio Willer	Tendências contemporâneas	Masculino
Coelho Neto	Realismo	Masculino
Cornélio Pena	Modernismo	Masculino
Coronel Sebastião da Rocha Pita	Barroco	Masculino
Cruz e Sousa	Simbolismo	Masculino
Cyro dos Anjos	Modernismo	Masculino
Cícero França	Simbolismo	Masculino
Da Costa e Silva	Simbolismo	Masculino
Dalcídio Jurandir	Modernismo	Masculino
Dalton Trevisan	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Dantas Mota	Tendências contemporâneas	Masculino
Darcy Azambuja	Modernismo	Masculino
Darcy Damasceno	Tendências contemporâneas	Masculino
Dinah Silveira de Queirós	Modernismo	Feminino
Diogo Grasson Tinoco	Barroco	Masculino
Dionélio Machado	Modernismo	Masculino
Domingos Borges de Barros	Arcadismo	Masculino
Domingos Carvalho da Silva	Tendências contemporâneas	Masculino
Domingos de Loreto Couto	Barroco	Masculino
Domingos Olímpio	Naturalismo	Masculino
Dora Ferreira da Silva	Tendências contemporâneas	Feminino
Duda Machado	Tendências contemporâneas	Masculino
Durval de Moraes	Simbolismo	Masculino
Dário Veloso	Simbolismo	Masculino
Décio Pignatari	Tendências contemporâneas	Masculino
Edgar Braga	Tendências contemporâneas	Masculino
Edgar Mata	Simbolismo	Masculino
Edson Regis	Tendências contemporâneas	Masculino
Eduardo Guimaraens	Simbolismo	Masculino
Elisa Lispector	Modernismo	Feminino
Eliézer Demenezes	Tendências contemporâneas	Masculino
Emiliano David Pernetá	Simbolismo	Masculino
Emílio Moura	Modernismo	Masculino
Enrique de Resende	Modernismo	Masculino
Erico Veríssimo	Modernismo	Masculino
Euclides Bandeira	Simbolismo	Masculino
Euclides da Cunha	Pré-modernismo	Masculino
Eugênio de Castro	Simbolismo	Masculino
Evaristo da Veiga	Arcadismo	Masculino
Fagundes Varela	Romantismo	Masculino
Felipe d'Oliveira	Simbolismo	Masculino
Fernando Ferreira Loanda	Tendências contemporâneas	Masculino
Fernando Mendes Viana	Tendências contemporâneas	Masculino
Fernando Paixão	Tendências contemporâneas	Masculino
Fernando Pessoa Ferreira	Tendências contemporâneas	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Fernando Sabino	Modernismo	Masculino
Ferreira Gullar	Tendências contemporâneas	Masculino
Flexa Ribeiro	Simbolismo	Masculino
Foed Castro Chama	Tendências contemporâneas	Masculino
Fontoura Xavier	Parnasianismo	Masculino
Fran Martins	Modernismo	Masculino
Francisca Júlia	Parnasianismo	Feminino
Francisco Adolfo de Varnhagen	Romantismo	Masculino
Francisco Bernardino Ribeiro	Romantismo	Masculino
Francisco I. Peixoto	Modernismo	Masculino
Francisco Mangabeira	Simbolismo	Masculino
Francisco Otaviano	Romantismo	Masculino
Francisco Vilela Barbosa	Arcadismo	Masculino
Franklin Dória	Romantismo	Masculino
Franklin Távora	Romantismo	Masculino
Fred Pinheiro	Tendências contemporâneas	Masculino
Frederico Barbosa	Tendências contemporâneas	Masculino
Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão	Barroco	Masculino
Frei Francisco de Monte Alverne	Arcadismo	Masculino
Frei Itaparica	Barroco	Masculino
Frei Joaquim do Amor Divino Caneca	Arcadismo	Masculino
Frei Vicente do Salvador	Colonial	Masculino
Félix Pacheco	Simbolismo	Masculino
Gabriel Soares	Colonial	Masculino
Galdino de Castro	Simbolismo	Masculino
Gastão de Holanda	Modernismo	Masculino
Geir Campos	Tendências contemporâneas	Masculino
Geraldo Ferraz	Modernismo	Masculino
Geraldo Mello Mourão	Tendências contemporâneas	Masculino
Geraldo Vidigal	Tendências contemporâneas	Masculino
Gilberto Freyre	Romantismo	Masculino
Gilberto Mendonça Telles	Tendências contemporâneas	Masculino
Gilvan Lemos	Modernismo	Masculino
Gonzaga Duque	Pré-modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Gonçalo Jácome	Simbolismo	Masculino
Gonçalves de Magalhães	Romantismo	Masculino
Gonçalves Dias	Romantismo	Masculino
Goulart de Andrade	Parnasianismo	Masculino
Graciliano Ramos	Modernismo	Masculino
Graça Aranha	Pré-modernismo	Masculino
Gregório de Matos	Barroco	Masculino
Guildo Wilmar Sassi	Modernismo	Masculino
Guilherme de Almeida	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Guilhermino César	Modernismo	Masculino
Haroldo de Campos	Tendências contemporâneas	Masculino
Helena Silveira	Modernismo	Feminino
Henri Correia de Araújo	Tendências contemporâneas	Masculino
Henrique Castriciano	Simbolismo	Masculino
Henriqueta Lisboa	Modernismo	Feminino
Herberto Sales	Modernismo	Masculino
Hermes Fontes	Parnasianismo	Masculino
Hernâni Donato	Modernismo	Masculino
Hilda Hilst	Tendências contemporâneas	Feminino
Hipólito da Costa Pereira	Arcadismo	Masculino
Homero Homem	Tendências contemporâneas	Masculino
Homero Prates	Simbolismo	Masculino
Hugo de Carvalho Ramos	Realismo	Masculino
Hélio Peregrino	Tendências contemporâneas	Masculino
Inglês de Sousa	Realismo	Masculino
Ismael Martins	Simbolismo	Masculino
Ivan Junqueira	Tendências contemporâneas	Masculino
Ivã Pedro Martins	Modernismo	Masculino
Jackson Figueiredo	Simbolismo	Masculino
Jairo José Xavier	Tendências contemporâneas	Masculino
Jamil Almansur Haddad	Tendências contemporâneas	Masculino
Jaques d'Avray	Simbolismo	Masculino
Jean Itiberê	Simbolismo	Masculino
Joaquim Cardozo	Modernismo	Masculino
Joaquim Inojosa	Modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Joaquim Manuel de Macedo	Romantismo	Masculino
Joaquim Noberto	Romantismo	Masculino
Jorge de Lima	Modernismo	Masculino
Josué Montello	Modernismo	Masculino
José Albano	Parnasianismo	Masculino
José Alcides Pinto	Tendências contemporâneas	Masculino
José Américo de Almeida	Modernismo	Masculino
José Bonifácio, o moço	Romantismo	Masculino
José Carlos Capinam	Tendências contemporâneas	Masculino
José Cândido de Carvalho	Modernismo	Masculino
José de Alencar	Romantismo	Masculino
José Gelbeke	Simbolismo	Masculino
José Geraldo N. Moutinho	Tendências contemporâneas	Masculino
José Geraldo Vieira	Modernismo	Masculino
José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho	Arcadismo	Masculino
José Joaquim de Campos Leão	RealismoTeatro	Masculino
José Lino	Tendências contemporâneas	Masculino
José Lins do Rego	Modernismo	Masculino
José Louzeiro	Tendências contemporâneas	Masculino
José Mascaranhas	Barroco	Masculino
José Mirales	Barroco	Masculino
José Paulo Moreira da Fonseca	Tendências contemporâneas	Masculino
José Paulo Paes	Tendências contemporâneas	Masculino
José Serra Borba	Tendências contemporâneas	Masculino
José Severiano de Resende	Simbolismo	Masculino
José Veríssimo	Realismo	Masculino
João Alphonsus	Modernismo	Masculino
João Cabral de Melo Neto	Modernismo	Masculino
João Clímaco Bezerra	Modernismo	Masculino
João Francisco Lisboa	Romantismo	Masculino
João Moura Jr.	Tendências contemporâneas	Masculino
João Pacheco	Modernismo	Masculino
João Reis	Tendências contemporâneas	Masculino
João Ribeiro	Parnasianismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Junqueira Freire	Romantismo	Masculino
Justiniano José da Rocha	Romantismo	Masculino
Júlio César da Silva	Simbolismo	Masculino
Laurindo Rebelo	Romantismo	Masculino
Laís Correia de Araújo	Tendências contemporâneas	Feminino
Ledo Ivo	Modernismo	Masculino
Leite Jr.	Simbolismo	Masculino
Lima Barreto	Pré-modernismo	Masculino
Lima Campos	Pré-modernismo	Masculino
Lope Cutrim Garaude	Tendências contemporâneas	Masculino
Louzada Filho	Modernismo	Masculino
Ludovico Antonio Murati	Arcadismo	Masculino
Luís Antônio de Assis Brasil	Modernismo	Masculino
Luís Carlos Martins Pena	Romantismo	Masculino
Luís Paiva de Castro	Tendências contemporâneas	Masculino
Lygia Fagundes Telles	Modernismo	Feminino
Lélia Coelho Frota	Tendências contemporâneas	Feminino
Lívio Barreto	Simbolismo	Masculino
Lúcia Benedetti	Modernismo	Feminino
Lúcio Cardoso	Modernismo	Masculino
Machado de Assis	Realismo	Masculino
Manuel Antônio de Almeida	Romantismo	Masculino
Manuel Bandeira	Modernismo	Masculino
Manuel Carlos	Tendências contemporâneas	Masculino
Manuel Cavalcanti	Tendências contemporâneas	Masculino
Manuel de Araújo Porto Alegre	Romantismo	Masculino
Manuel de Barros	Tendências contemporâneas	Masculino
Manuel de Oliveira Paiva	Naturalismo	Masculino
Manuelito de Ornelas	Modernismo	Masculino
Maranhão Sobrinho	Simbolismo	Masculino
Marcelo Gama	Simbolismo	Masculino
Maria Alice Barroso	Modernismo	Feminino
Maria da Saudade Cortesão	Tendências contemporâneas	Feminino
Maria de Lourdes Teixeira	Modernismo	Feminino
Marly de Oliveira	Tendências contemporâneas	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Marques Rebelo	Modernismo	Masculino
Martins Fontes	Parnasianismo	Masculino
Martins Jr.	Parnasianismo	Masculino
Martins Mendes	Modernismo	Masculino
Matias Aires	Barroco	Masculino
Matias de Carvalho	Romantismo	Masculino
Mauro Mota	Modernismo	Masculino
Medeiros e Albuquerque	Simbolismo	Masculino
Memede de Oliveira	Simbolismo	Masculino
Menotti del Picchia	Modernismo	Masculino
Milton Hatoum	Tendências contemporâneas	Masculino
Moacir de Almeida	Parnasianismo	Masculino
Moacir Félix	Tendências contemporâneas	Masculino
Monte Alverne	Romantismo	Masculino
Monteiro Lobato	Realismo	Masculino
Murilo Mendes	Modernismo	Masculino
Murilo Rubião	Modernismo	Masculino
Mário Chamie	Tendências contemporâneas	Masculino
Mário da Silva Brito	Tendências contemporâneas	Masculino
Mário de Andrade	Modernismo	Masculino
Mário Faustino	Tendências contemporâneas	Masculino
Mário Palmério	Modernismo	Masculino
Mário Quintana	Modernismo	Masculino
Narcisa Amália	Romantismo	Feminino
Nauro Machado	Tendências contemporâneas	Masculino
Nelson Ascher	Tendências contemporâneas	Masculino
Nestor Vitor	Pré-modernismo	Masculino
Nuno Marques Pereira	Barroco	Masculino
Octavio Mora	Tendências contemporâneas	Masculino
Odorico Mendes	Romantismo	Masculino
Olavo Bilac	Parnasianismo	Masculino
Olegário Mariano	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Olga Savary	Tendências contemporâneas	Masculino
Oliveira Paiva	Modernismo	Masculino
Oliveira Viana	Realismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Onestaldo de Pennafort	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Osman Lins	Tendências contemporâneas	Masculino
Oswald de Andrade	Modernismo	Masculino
Otto Lara Resende	Modernismo	Masculino
Otávio de Faria	Modernismo	Masculino
Padre Antônio de Sá	Barroco	Masculino
Padre Antônio Vieira	Barroco	Masculino
Padre Eusébio de Matos	Barroco	Masculino
Padre Manuel Bernardes	Barroco	Masculino
Padre Sousa Caldas	Arcadismo	Masculino
Paula Dantas	Modernismo	Masculino
Paulo Armando	Tendências contemporâneas	Masculino
Paulo Bonfim	Tendências contemporâneas	Masculino
Paulo Eiró	Romantismo	Masculino
Paulo Leminski	Tendências contemporâneas	Masculino
Pedro Calasãs	Romantismo	Masculino
Pedro Kilkerry	Simbolismo	Masculino
Pedro Luís	Romantismo	Masculino
Pedro Nava	Modernismo	Masculino
Pedro Vergara	Modernismo	Masculino
Pedro Xisto	Tendências contemporâneas	Masculino
Pereira da Silva	Simbolismo	Masculino
Permínio Ásfora	Modernismo	Masculino
Pero de Magalhães Gandâvo	Colonial	Masculino
Pero Vaz de Caminha	Colonial	Masculino
Pethion de Vilar	Simbolismo	Masculino
Plínio Salgado	Modernismo	Masculino
Prudente de Moraes Neto	Modernismo	Masculino
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Tendências contemporâneas	Masculino
Rachel de Queirós	Modernismo	Feminino
Raimundo Correia	Parnasianismo	Masculino
Raimundo de Moraes	Modernismo	Masculino
Raul Bopp	Modernismo	Masculino
Raul de Leoni	Parnasianismo	Masculino
Raul Pompéia	Realismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Reinaldo Jardim	Tendências contemporâneas	Masculino
Reinaldo Moura	Modernismo	Masculino
Renata Pallottini	Tendências contemporâneas	Feminino
Ribeiro Couto	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Ricardo Lemos	Simbolismo	Masculino
Ricardo Ramos	Modernismo	Masculino
Rocha Pombo	Pré-modernismo	Masculino
Rodolfo Teófilo	Naturalismo	Masculino
Rodrigo Otávio Filho	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Rodrigues de Abreu	Simbolismo	Masculino
Ronald Azeredo	Tendências contemporâneas	Masculino
Ronald de Carvalho	Pré-modernismo/ Simbolismo	Masculino
Rosário Fusco	Modernismo	Masculino
Rubem Fonseca	Tendências contemporâneas	Masculino
Rubens de Moraes	Modernismo	Masculino
Rubens Torres Rodrigues	Tendências contemporâneas	Masculino
Ruth Silva de Miranda Sales	Tendências contemporâneas	Feminino
Ruy Espinheira Filho	Tendências contemporâneas	Masculino
Régis Bonvicino	Tendências contemporâneas	Masculino
Sales Torres Homem	Romantismo	Masculino
Salomé Queiroga	Romantismo	Masculino
Santa Rita Durão	Arcadismo	Masculino
Santiago Nunes Ribeiro	Romantismo	Masculino
Saturnino de Meireles	Simbolismo	Masculino
Sebastião Uchoa Leite	Tendências contemporâneas	Masculino
Silva Avarenga	Arcadismo	Masculino
Silveira Neto	Simbolismo	Masculino
Silvio Romero	Parnasianismo	Masculino
Simões Lopes Neto	Realismo	Masculino
Sotero dos Reis	Romantismo	Masculino
Sousa Caldas	Arcadismo	Masculino
Sousândrade	Romantismo	Masculino
Stella Leonardos	Tendências contemporâneas	Feminino
Sérgio Buarque de Hollanda	Modernismo	Masculino
Sílvio Romero	Pré-modernismo	Masculino

Autor	Estética	Gênero
Tavares Bastos	Simbolismo	Masculino
Teixeira de Melo	Romantismo	Masculino
Teixeira e Sousa	Romantismo	Masculino
Telmo Vergara	Modernismo	Masculino
Teresa Margarida da Silva	Barroco	Feminino
Teófila Braga	Parnasianismo	Masculino
Teófilo Dias	Parnasianismo	Masculino
Thiago de Melo	Tendências contemporâneas	Masculino
Tiago Peixoto	Simbolismo	Masculino
Tibúrcio de Freitas	Simbolismo	Masculino
Tobias Barreto	Pré-modernismo	Masculino
Tomás Antônio Gonzaga	Arcadismo	Masculino
Tristão de Athayde	Modernismo	Masculino
Valdomiro Silveira	Realismo	Masculino
Valentim de Magalhães	Parnasianismo	Masculino
Vargas Neto	Modernismo	Masculino
Viana Moog	Modernismo	Masculino
Vicente de Carvalho	Parnasianismo	Masculino
Vinícius de Moraes	Modernismo	Masculino
Visconde de Cayru	Arcadismo	Masculino
Vladimir Dias Pino	Tendências contemporâneas	Masculino
Walmir Ayala	Tendências contemporâneas	Masculino
Wenceslau de Queirós	Simbolismo	Masculino
Wilson de Figueiredo	Tendências contemporâneas	Masculino
Xavier Carvalho	Simbolismo	Masculino
Xavier Marques	Realismo	Masculino
Zeferino Brasil	Simbolismo	Masculino
Zulmira Tavares Ribeiro	Tendências contemporâneas	Masculino

Total de escritores	407
Total masculino	381(93,61%)
Total feminino	26 (6,39%)
Escritoras maranhenses	0

APÊNDICE E — Guia Conciso de Autores Brasileiros - Alberto Pucheu; Caio Meira (Obra 5)

Autores citados na obra por ordem alfabética

Escritor	Gênero
Abgar Renault	Masculino
Adolfo Caminha	Masculino
Adonias Filho	Masculino
Adélia Prado	Feminino
Affonso Romano de Sant'Anna	Masculino
Affonso Ávila	Masculino
Afrânio Coutinho	Masculino
Alceu Amoroso Lima	Masculino
Alexei Bueno	Masculino
Alfredo Bosi	Masculino
Alphosus de Guimaraens	Masculino
Aluísio Azevedo	Masculino
Alvares de Azevedo	Masculino
Alvaro Moreyra	Masculino
Ana Cristina César	Feminino
Ana Miranda	Feminino
Andrade Murici	Masculino
Antonio Candido	Masculino
Antônio Callado	Masculino
Antônio de Alcântara Machado	Masculino
Antônio Houaiss	Masculino
Antônio Torres	Masculino
Antônio Vieira	Masculino
Aníbal Machado	Masculino
Araripe Júnior	Masculino
Ariano Suassuna	Masculino
Armando Freitas Filho	Masculino
Arno Wehling	Masculino
Artur Azevedo	Masculino
Augusto de Campos	Masculino
Augusto dos Anjos	Masculino
Autran Dourado	Masculino

Escritor	Gênero
Basílio da Gama	Masculino
Beatriz Resende	Feminino
Benedito Nunes	Masculino
Bernardo Guimarães	Masculino
Caio Prado Júnior	Masculino
Carlos Drummond de Andrade	Masculino
Carlos Guilherme Mota	Masculino
Carlos Heitor Cony	Masculino
Carlos Nejar	Masculino
Carolina Maria de Jesus	Feminino
Casimiro de Abreu	Masculino
Cassiano Ricardo	Masculino
Castro Alves	Masculino
Cecília Meireles	Feminino
Celso Furtado	Masculino
Chico Buarque	Masculino
Ciro dos Anjos	Masculino
Clarice Lispector	Feminino
Cornélio Pena	Masculino
Cruz e Sousa	Masculino
Dalcídio Jurandir	Masculino
Dalton Trevisan	Masculino
Dante Milano	Masculino
Darci Ribeiro	Masculino
Dias Gomes	Masculino
Dionélio Machado	Masculino
Dionísio da Silva	Masculino
Domínio Proença Filho	Masculino
Edgard Telles Bandeira	Masculino
Eduardo Portela	Masculino
Erico Veríssimo	Masculino
Euclides da Cunha	Masculino
Fagundes Varela	Masculino
Fernando Morais	Masculino
Fernando Sabino	Masculino

Escritor	Gênero
Ferreira Gullar	Masculino
Flora Sussekind	Feminino
Florestan Fernandes	Masculino
Francisco Alvim	Masculino
Francisco Iglésias	Masculino
Francisco Weffort	Masculino
Franklin Távora	Masculino
Garcia-Roza	Masculino
Gilberto Freyre	Masculino
Gilberto Mendonça Teles	Masculino
Gilka Machado	Feminino
Godofredo de Oliveira Neto	Masculino
Godofredo Rangel	Masculino
Gonçalves Dias	Masculino
Graciliano Ramos	Masculino
Graça de Aranha	Masculino
Gregório de Matos	Masculino
Guerreiro Ramos	Masculino
Guimarães Rosa	Masculino
Haroldo de Campos	Masculino
Henriqueta Lisboa	Feminino
Hermilo Borba Filho	Masculino
Ivan Junqueiro	Masculino
Joaquim Cardozo	Masculino
Joaquim Manuel de Macedo	Masculino
Joaquim Nabuco	Masculino
Jorge Amado	Masculino
Jorge Andrade	Masculino
Jorge Caldeira	Masculino
Jorge de Lima	Masculino
Josué de Castro	Masculino
Josué Montello	Masculino
José Américo de Almeida	Masculino
José Condé	Masculino
José Cândido Carvalho	Masculino

Escritor	Gênero
José de Alencar	Masculino
José de Anchieta	Masculino
José do Patrocínio	Masculino
José Guilherme Merquior	Masculino
José J, Veiga	Masculino
José Lins do Rêgo	Masculino
José Murilo de Carvalho	Masculino
José Veríssimo	Masculino
João Antônio	Masculino
João Cabral de Melo Neto	Masculino
João do Rio	Masculino
João Felício dos Santos	Masculino
João Gilberto Noll	Masculino
João Ubaldo Ribeiro	Masculino
Júlio Ribeiro	Masculino
Laura de Mello e Souza	Feminino
Leonardo Fróes	Masculino
Lima Barreto	Masculino
Luiz Costa Lima	Masculino
Luís da Câmara Cascudo	Masculino
Luís Fernando Veríssimo	Masculino
Lygia Fagundes Telles	Feminino
Lúcia Miguel Pereira	Feminino
Lúcio Cardoso	Masculino
M. Cavalcanti Proença	Masculino
Machado de Assis	Masculino
Manoel de Barros	Masculino
Manuel Antônio de Almeida	Masculino
Manuel Bandeira	Masculino
Manuel Bomfim	Masculino
Manuel da Nobrega, P.	Masculino
Manuel de Oliveira Paiva	Masculino
Manuela Carneiro da Cunha	Masculino
Marly de Oliveira	Feminino
Marques Rebelo	Masculino

Escritor	Gênero
Martins Pena	Masculino
Menotti del Pichia	Masculino
Milton Hatoum	Masculino
Moacyr Félix	Masculino
Moacyr Scliar	Masculino
Monteiro Lobato	Masculino
Murilo Mendes	Masculino
Murilo Rubião	Masculino
Márcio Souza	Masculino
Mário Chame	Masculino
Mário de Andrade	Masculino
Mário Palmério	Masculino
Mário Quintana	Masculino
Nelson Werneck Sodré	Masculino
Nélida Pin�n	Feminino
N�lson Rodrigues	Masculino
Olavo Bilac	Masculino
Oliveira Lima	Masculino
Orígenes Lessa	Masculino
Osman Lins	Masculino
Oswald de Andrade	Masculino
Oswaldo França Júnior	Masculino
Patrícia Melo	Feminino
Paulo Leminski	Masculino
Paulo Mendes Campos	Masculino
Paulo Prado	Masculino
Plínio Marcos	Masculino
Rachel de Queiroz	Feminino
Raduan Nassar	Masculino
Raul Bopp	Masculino
Raul Pompéia	Masculino
Roberto Damatta	Masculino
Roberto Schwartz	Masculino
Rubem Braga	Masculino
Rubem Fonseca	Masculino

Escritor	Gênero
Silviano Santiago	Masculino
Sérgio Buarque de Holanda	Masculino
Sérgio Paulo Rouanet	Masculino
Sérgio Sant'Anna	Masculino
Sílvio Castro	Masculino
Sílvio Romero	Masculino
Vinícius de Moraes	Masculino
Wilson Martins	Masculino
Ziraldo	Masculino
Zélia Gattai	Feminino

Total	182
Mulheres	18 (9,9%)
Homens	164 (90,1%)
Mulheres maranhenses	0

APÊNDICE F - Quadro geral de escritoras citadas nas 5 historiografias literárias elencadas

Escritora	Obra na qual é citada
Adélia Prado	Obra 3/ Obra 4/ Obra 5
Ana Cristina César	Obra 4/ Obra 5
Ana Facó	Obra 1
Ana Miranda	Obra 5
Angela Melim	Obra 3
Auta de Sousa	Obra 4
Beatriz Resende	Obra 5
Carolina Maria de Jesus	Obra 5
Cecília Meireles	Obra 1/ Obra 2/ Obra 3/ Obra 4/ Obra 5
Celina Ferreira	Obra 4
Clarice Lispector	Obra 2/ Obra 3/ Obra 4/ Obra 5
Dinah Silveira de Queiroz	Obra 3/ Obra 4
Dinorath do Vale	Obra 3
Dora Ferreira da Silva	Obra 4
Elisa Lispector	Obra 4
Elisabeth Veiga	Obra 3
Emília de Freitas	Obra 1
Flora Sussekind	Obra 5
Francisca Clotilde	Obra 1
Francisca Júlia	Obra 1/ Obra 2/ Obra 3/ Obra 4
Gilka Machado	Obra 1/ Obra 3/ Obra 5
Helena Silveira	Obra 4
Heloísa Maranhão	Obra 3
Henriqueta Lisboa	Obra 1/ Obra 3/ Obra 4/ Obra 5
Hilda Hilst	Obra 3/ Obra 4
Jane Arduino Perticarati	Obra 3
Judith Grossman	Obra 3
Júlia Cortines	Obra 1
Laura de Mello e Souza	Obra 5
Laís Correia de Araújo	Obra 4
Lygia Fagundes Telles	Obra 2/ Obra 3/ Obra 5

Escritora	Obra na qual é citada
Lélia Coelho Frota	Obra 3/ Obra 4
Lúcia Benedetti	Obra 4
Lúcia Miguel Pereira	Obra 5
Maria Alice Barroso	Obra 4
Maria da Saudade Cortesão	Obra 4
Maria de Lourdes Teixeira	Obra 2/ Obra 3
Marina Colasanti	Obra 3
Marly de Oliveira	Obra 3/ Obra 5
Narcisa Amália	Obra 1/ Obra 4
Nélida Pinõn	Obra 1/ Obra 3/ Obra 5
Olga Savary	Obra 3
Patrícia Melo	Obra 5
Rachel de Queiroz	Obra 2/ Obra 3/ Obra 4/ Obra 5
Ramaina de Chevalier	Obra 1
Renata Pallottini	Obra 3/ Obra 4
Ruth Silva de Miranda Sales	Obra 4
Socorro Trindade	Obra 3
Stella Leonardos	Obra 4
Stella Leonardos	Obra 3
Sônia Coutinho	Obra 3
Teresa Margarida da Silva	Obra 4
Tânia Faillace	Obra 3
Yone Giannetti Fonseca	Obra 3
Zila Mamede	Obra 3
Zélia Gattai	Obra 5

ANEXOS

ANEXO A – Original página quinta com o poema “Asapassara” de Raimundo Fonteneles, crônica de Fernando Nascimento Moraes intitulada “Arletianas” e, respectivamente, sua transcrição

(Viver sempre é a pior forma de morte.)
Porquanto ergui meu canto sobre a noite
e resisti na voz dos que fugiram
ao derradeiro sol que a noite erguia.
Que já de amargo é muito e é tarde agora
e que é distante o dia quem pernoita
em carne e treva e vício e despedida.
E esta certeza deixo a quem madruga
a própria infância em noites ressurgidas
— lutar contra si mesmo é fantasia!

VIRIATO GASPAR

Sob a luz irrefletida do sombrio abandono.

O paralítico cérebro de negrume aivar.
Vamos!, ressurge limpo desta opacidade.
Rebenta com esta algema que me faz gritar!

JORGE NASCIMENTO

Asapassara

Para Nauro e Arlete

as aves bicam o sol.
dói esta asa voando
no silêncio!
dói esta dor
doendo
doentia.
ferve este dia de tanto
esquecimento. o bico
de uma passara bicou com
seus cantos o silêncio
do sol pensando muito.
asas, as passaras
causavam o desafio
de um molde não preciso
que a corrente do mar
levou, voando asas: as
passaras dormindo no regresso.
as passaras, mais.

RAIMUNDO FONTENELES

Arletianas

FERNANDO
NASCIMENTO
MORAIS

O poeta que medita é
tão somente o poeta que
deve expressar o sentimen-
to equivalente ao pensa-
mento. O seu trabalho não
é apenas pensar; seu tra-
balho é traduzir a maior
intensidade emocional de
seu tempo. Sempre soube
de poetas que viveram sem
fé mas nunca soube de
poetas que tivessem vivido
sem aquecer-se no fogo de
suas reflexões. A fé é a
virtude dos Cristãos, não
dos poetas — “men can li-
ve without faith mare ea
sily than without thou-
ght”.

O povo está sempre dis-
posto a trocar por um sa-
co de farinha qualquer li-
vro de poesia. Não o tenho
em conta porque é levado
na enxurrada da estupidez
humana como os detritos
em dias chuvosos. O que
restou de DIVINO no ho-
mem é o descontentamen-
to que ele sente e seu ar-
dente desejo de tornar-se
melhor. Tudo é DIVINO
quando ele odeia os obstá-
culos de sua existência.
Talvez não seja tão neces-
sário que o homem mude
— conforme os meus poe-
mas (alguns) — mas devem
mudar as condições atro-
zes e dilacerantes de sua
existência. É por isso —
ARLETE — que onde quer
que eu me encontre esta-
rei sempre revoltado, ator-
mentado. O fogo da espiri-
tualidade precisa não só
da inteligência e imbecili-
dade dessa gente como
também da inocência e li-
berdade dos pássaros. A
nossa geração consegue le-
var a cabo uma obra dum
alcance histórico admirá-
vel.

co de farinha qualquer li-
vro de poesia. Não o tenho
em conta porque é levado
na enxurrada da estupidez
humana como os detritos
em dias chuvosos. O que
restou de DIVINO no ho-
mem é o descontentamen-
to que ele sente e seu ar-
dente desejo de tornar-se
melhor. Tudo é DIVINO
quando ele odeia os obstá-
culos de sua existência.
Talvez não seja tão neces-
sário que o homem mude
— conforme os meus poe-
mas (alguns) — mas devem
mudar as condições atro-
zes e dilacerantes de sua
existência. É por isso —
ARLETE — que onde quer
que eu me encontre esta-
rei sempre revoltado, ator-
mentado. O fogo da espiri-
tualidade precisa não só
da inteligência e imbecili-
dade dessa gente como
também da inocência e li-
berdade dos pássaros. A
nossa geração consegue le-
var a cabo uma obra dum
alcance histórico admirá-
vel.

Um Autor em Foco *Michel
Carvalho*

Fonte: *Jornal do Maranhão*, ano XXVI, São Luís, n. 1329. 2 de mai. 1971, p. 5

Arletianas – Fernando Nascimento Moraes

O poeta que medita é tão somente o poeta que deve expressar o sentimento equivalente ao pensamento. O seu trabalho não é apenas pensar; seu trabalho é traduzir a maior intensidade emocional de seu tempo. Sempre soube de poetas que viveram sem fé mas nunca soube de poetas que tivessem vivido sem aquecer-se no fogo de suas reflexões. A fé é a virtude dos Cristãos, não dos poetas — “men can live without Faith mare ea sily than without thought”.

O povo está sempre disposto a trocar por um saco de farinha qualquer livro de poesia. Não o tenho em conta porque é levado na enxurrada da estupidez humana como os detritos em dias chuvosos. O que restou de DIVINO no homem é o descontentamento que ele sente e

seu ardente desejo de tornar-se melhor. Tudo é DIVINO quando ele odeia obstáculos de sua existência. Talvez não seja tão necessário que o homem mude – conforme os meus poemas (alguns) – mas devem mudar as condições atrozes e dilacerantes de sua existência. É por isso – ARLETE – que onde quer que eu me encontre estarei sempre revoltado, atormentado. O fogo da espiritualidade precisa não só da inteligência e imbelicidade dessa gente como também da inocência e liberdade dos pássaros. A nossa geração consegue levar a cabo uma obra dum alcance histórico admirável.

Hipocrisia. Feixe de mentiras! Ante essa geração que deseja ser aquilo que imaginou, sabendo, contudo, que na vida há tanto ridículo como tristeza. Que é capaz de ter vergonha de sua fraqueza. A verdade começa a nos doer nos ouvidos porque é através dele que nos chega, mais facilmente, à razão. É ridículo. Não se aborreça, é muito ridículo! É incompreensível que tendo alguém direito a um grito de revolta e de indignação seja conformado.

Se fosse psicólogo eu diria que a força que faz dessa Juventude aquilo que é, tal como a deparamos, diria que essa força vem da consciência de haver compreendido o valor enorme do trabalho criador de tudo que é belo, grande e justo.