

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

MARESSA CRISTINA GONÇALVES VASCONCELOS

**CARTOGRAFIAS SÁFICAS: RESSIGNIFICANDO
UMA LINHAGEM LÍRICA E MÍTICA DAS
LESBIANIDADES POR MEIO DA POESIA DE MAR
BECKER E PATRÍCIA LINO**

**UBERLÂNDIA - MG
2026**

MARESSA CRISTINA GONÇALVES VASCONCELOS

**Cartografias sáficas: ressignificando uma linhagem lírica e
mítica das lesbianidades por meio da poesia de mar becker e
Patrícia Lino**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila

UBERLÂNDIA - MG
2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

V331
2026 Vasconcelos, Maressa Cristina Gonçalves, 2000-
Cartografias sáficas: [recurso eletrônico] : ressignificando uma
linhagem lírica e mítica das lesbianidades por meio da poesia de
mar becker e Patrícia Lino / Maressa Cristina Gonçalves
Vasconcelos. - 2026.

Orientador: Rodrigo Valverde Denubila.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.696>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Denubila, Rodrigo Valverde, 1983-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGELIT)				
Data:	28 de agosto de 2026	Hora de início:	14h	Hora de encerramento:	17h
Matrícula do Discente:	12412TLT002				
Nome do Discente:	Maressa Cristina Gonçalves Vasconcelos				
Título do Trabalho:	Cartografias sáficas: ressignificando uma linhagem lírica e mítica das lesbianidades por meio da poesia de Mar Becker e Patrícia Lino				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Poéticas do instante e do testemunho: diálogos transatlânticos na lírica em língua portuguesa				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Eduardo Horta Nassif Veras / USP; Paulo Ricardo Braz de Sousa/ UFRJ; Rodrigo Valverde Denubila / UFU, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Rodrigo Valverde Denubila / UFU, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Valverde Denubila, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2026, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Horta Nassif Veras, Usuário Externo**, em 28/08/2026, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARESSA CRISTINA GONCALVES VASCONCELOS, Usuário Externo**, em 28/08/2026, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Ricardo Braz de Sousa, Usuário Externo**, em 11/09/2026, às 09:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7655855** e o código CRC **46C91B44**.

Para Cláudio (*ad infinitum*)

Ainda fico imaginando suas tosses secas, no miolo do seu apartamento, naquela noite febril em que a cidade te assistia pintar as unhas pela última vez.

Venho para dar continuidade à sua linhagem, infindável e vibrante, certa de que é preciso retomar o passado para produzir vida e saúde no presente e adiante. A cura chegará pela palavra.

Dedico.

*Acabou
o tempo
das rupturas
Quero ser
reparadora
de brechas*

(Adília Lopes em *Le Vitrail le nuit - A árvore cortada*)

*Quão difícil é para nós pensar que nós podemos escolher nos
tornar escritoras ainda mais sentir e acreditar que podemos.
O que temos para contribuir, para dar? [...] Não estão todos
nos dizendo que escrever não é para mulheres como nós?*

(Glória Anzaldúa em *A vulva é uma ferida aberta e outros
ensaios*)

AGRADECIMENTOS

Neste mestrado, aprendi, de certo modo, a colocar “fim” nas coisas, mesmo que elas fiquem incompletas, inacabadas e sempre por fazer. Escrever estes agradecimentos significa que consegui chegar ao fim, um dos fins mais importantes da minha vida até agora.

Aos meus pais, Márcia e João, pelo serviço de amor dedicado a mim em toda a minha trajetória escolar e acadêmica. Nenhum sentimento de gratidão cabe em poucas palavras, mas eu digo mesmo assim e sempre que eu puder: muito obrigada por me possibilitarem viver isso.

À mãe da minha mãe, Aurora, vovó, patuxa, nossa mais velha, pela fé, orações e por toda sabedoria da gentileza humana ensinada a mim. Embora na sua ausência, vó, eu nunca andei só.

Em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila, agradeço a cumplicidade e dedicação que teve comigo desde à primeira reunião, quando decidi me enveredar pelos caminhos da poesia. Trocando em miúdos, obrigada pelos ensinamentos construídos não somente nos momentos de orientação, como também na realização do estágio-docente, nos eventos acadêmicos e nas trocas partilhadas em momentos mais pessoais.

Ao prof. Dr. Eduardo Veras, pela maestria e paixão com que ministrou a disciplina “Teorias do texto poético” no PPGELIT, quando aprendi que escrever é sempre um ato de endereçamento. Além disso, pelas contribuições fundamentais feitas nas minhas bancas de qualificação e de defesa.

Ao prof. Dr. Paulo Braz, pelas considerações ponderadas no SEPEL (set. 2024), momento decisivo para a consolidação do meu projeto de pesquisa. Agradeço pelo tempo e pela leitura crítica e cuidadosa prestadas a mim tanto no SEPEL quanto na defesa.

A todos os professores do meu percurso formativo, da Educação Básica à Pós-Graduação, obrigada por suportarem o mundo em seus ombros cansados e tortos e, ainda assim, exercerem a profissão com tamanha sensibilidade e afeição.

Aos amigos de curso, Samara, Nilton e Paulo, vocês são importantes para mim dentro e fora da Academia, hoje e além-de. Não obstante, aos amigos de outras andanças, Bianca, Sidneide e Maira, pelo apoio e companheirismo contínuo.

À minha amiga querida, Vitória, com quem compartilho a *doce-amarga* vivência de ser e estar sapatona no mundo.

Meu amor, Iara, agradeço a força telúrica com a qual segurou as minhas mãos pacientemente, por meio deste gesto - de amor - pude organizar a minha raiva e a minha paixão para mover este trabalho.

À UFU, por ter concretizado um desejo antigo: o de estudar próximo à minha cidade natal, Paracatu.

E, finalmente, à CAPES, pela bolsa concedida, cujo fomento financeiro chegou em um momento decisivo do curso, o que garantiu a minha permanência no caminho da pesquisa acadêmica com mais segurança e desejo de continuar.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise das imagens poéticas das identidades lésbicas construídas em poemas selecionados de *A mulher submersa* (2020) e *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas* (2024), ambos da filósofa e escritora brasileira mar becker¹, em diálogo com o livro *A ilha das afeições* (2023)), da poeta e professora portuguesa Patrícia Lino. Sendo assim, realizamos uma investigação sobre as cartografias que compõem as lesbianidades, tendo como figura chave a poeta Safo, entendida aqui enquanto elo interlocutório entre a tradição e a produção poética contemporânea de língua portuguesa. Essas cartografias dizem respeito aos modos estéticos e imagéticos mobilizados pelas poetisas para representar, liricamente, a experiência plural de ser e estar lésbica no mundo presente. Nesse percurso, a narrativa mítica dos amores gregos - *philia*, *eros* e *ágape* - soma-se à discussão se articulando às manifestações de amor representadas nos textos poéticos, tendo como referencial teórico principal a obra *Eros, o doce-amargo* de Anne Carson (2022) para pensar o elemento erótico na constituição das identidades lesbianas. Dessa forma, elementos simbólicos tais quais a água, a musa e o desejo, oriundos do universo da poeta antiga, são fundamentais para pensar a poesia lésbica como espaço epistêmico de produção de significados, uma vez que nos constituímos por meio da palavra, no fazer poético. A articulação desses fios investigativos sustenta a hipótese de que o território poético funciona como substrato possível de reinvenção das subjetividades lésbicas fora dos limites impostos pela negação simbólica fomentada em discursos lesbofóbicos.

PALAVRAS-CHAVE: Identidades lésbicas; Tradição; Poesia contemporânea; Eros; Negação simbólica.

¹ Optamos por preservar o nome da autora em letras minúsculas conforme ela se apresenta artisticamente.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the poetic imagery of lesbian identities constructed in selected poems from *A mulher submersa* (2020) and *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas* (2024), both by Brazilian philosopher and writer Mar Becker, in dialogue with the book *A ilha das afeições* (2023) by Portuguese poet and professor Patrícia Lino. Thus, it undertakes an investigation of the cartographies that compose lesbianities, with the poet Sappho as a key figure understood here as an interlocutory link between tradition and contemporary Portuguese-language poetic production. These cartographies pertain to the aesthetic and imagistic modes mobilized by the poets to lyrically represent the plural experience of being and existing as a lesbian in the present world. In this trajectory, the mythical narrative of Greek loves - *philia*, *eros*, and *agape* - joins the discussion, articulating itself with the manifestations of love represented in the poetic texts. The main theoretical framework is Anne Carson's *Eros, o doce-amargo* (2022), used to consider the erotic element in the constitution of lesbian identities. Therefore, symbolic elements such as water, the muse, and desire, originating from the ancient poet's universe, are fundamental for thinking of lesbian poetry as an epistemic space for producing meanings, since we constitute ourselves through the word, in the poetic act. The articulation of these investigative threads supports the hypothesis that the poetic territory functions as a possible substrate for the reinvention of lesbian subjectivities beyond the limits imposed by the symbolic negation fostered by lesbophobic discourses.

KEYWORDS: Lesbian identities; Tradition; Contemporary poetry; Eros; Symbolic negativization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro de <i>A mulher submersa</i> , mar becker (2020).....	54
Figura 2 - Fotografias do livro <i>A mulher submersa</i> de mar becker (2020, p. 53-69).....	55
Figura 3 - Imagem de <i>A Ilha das Afeições</i>	72
Figura 4 - Imagem da capa de <i>Cova profunda é a boca das mulheres estranhas</i>	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 RECANTOS, RETOMADAS, REVISÕES CLÁSSICAS	21
1.1 SAFO E O UNIVERSO FRAGMENTADO DA POESIA MÉLICA.....	24
1.2 CONCEITOS E FRONTEIRAS: EPÍCO VS LÍRICO.....	36
1.3 AMOR E PODER NA ILHA DOS AMORES	42
2 AMOR E DESEJO SÁFICO EM MAR BECKER E PATRÍCIA LINO	45
2.1. MAR BECKER, A POETA MERGULHADORA	47
2.1.1 <i>A MULHER SUBMERSA</i> E A REFEITURA DE UMA LINHAGEM MÍTICA, FEMININA E LÉSBICA ...	53
2.1.2 <i>O LOCUS EROTICUS</i> E SAGRADO EM <i>COVA PROFUNDA É A BOCA DAS MULHERES ESTRANHAS</i>	70
2.2. PATRÍCIA LINO, A POETA ITINERANTE.....	80
2.2.1 <i>A ILHA DAS AFEIÇÕES</i> EM CONTRAPONTO À ILHA DOS AMORES.....	83
3 CARTOGRAFIAS SÁFICAS DESDOBRADAS, NO PLURAL	130
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	138
ANEXOS	144

INTRODUÇÃO

À revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas. Jota Mombaça (2021)

Esta dissertação é resultado de um percurso de interpelações, incômodos e saberes trabalhados desde muito antes de se tornar pesquisa acadêmica. Chamaremos essas interpelações de *amasamientos culturales*², pois dizem respeito ao partilhamento de emoções e pensamentos trazidos no percorrer de uma vida profundamente marcada pelo estranhamento e pelo descolamento da própria identidade perante àquela imposta como “modelo” - por sua vez, binária, biológica e, portanto, estereotípica.

Dessa forma, estamos pensando neste conjunto de *amasamientos* do ponto de vista simbólico e material, uma vez que as protagonistas deste texto, isto é, as lésbicas, entendidas, sapatonas, sáficas, fanchas, *buches*, rachas, caminhoneiras, *dykes*, *queers* - e continua³ - têm produzido vida à revelia da impossibilidade colonial, reinventando outras temporalidades habitáveis, outras formas de inscrição no mundo à despeito do ódio e da morte emplacadas a nós, pessoas dissidentes sexuais.

A literatura, nesse sentido, nos encoraja a enfrentar a infraestrutura violenta desse mundo de modo que seja possível encontrar maneiras de se escapar ao futuro descendente do agora. Chamamos de agora a realidade que nos lembra a todo instante de que o fim chegará, por isso, se há uma ameaça catastrófica à nível global, há, acima de tudo, a confirmação de que o sistema - capitalista - pelo qual somos governados fracassou (a citar as crises climáticas, sociais, econômicas etc.). No entanto, ainda estamos vivas e disputando este presente por meio da linguagem, uma vez que a imaginação nos fornece força produtiva para encarnar e habitar o aqui e agora.

² Gloria Anzaldua (1942-2004), escritora texana-chicana e sapatão-feminista, como se descreve, cunhou o termo “*amasamientos culturales*” no livro *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios* (2021) e o define da seguinte forma: “Soy un amasamiento, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados.” (Anzaldua, 2021, p. 80). Refere-se, portanto, ao processo de fusão e interação de diferentes culturas, criando novas formas de identidade e expressão. Em seu trabalho, Anzaldua explora como as fronteiras culturais e linguísticas se cruzam, resultando em uma identidade híbrida.

³ No Brasil, foi realizada a primeira pesquisa (2021 - 2022) promovida por ativistas e pesquisadoras, nomeada de “LesboCenso Nacional” que, em parceria com o Ministério das Mulheres (MM), buscou reunir dados sociodemográficos da população lésbica e sapatão do país, as informações estão divididas em vários eixos temáticos: família, violência, trabalho, autoidentificação, saúde e redes de apoio. Com isso, foi possível verificar uma diversidade de expressões de identidade de gênero no processo, por isso há variadas formas de autonegação, que variam conforme idade, região, classe social, escolaridade, país etc. A pesquisa está disponível em: https://assets-dossies-ipg-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2022/09/Relatorio_lesbocenso-2022.pdf.

De fato, vivemos diante de um conflito temporal, tensionado por questões de ordens sexual, política, cultural e tecnológica, o que, certamente, implica numa desorganização da percepção do mundo real. Para Giorgio Agamben (2009, p. 64), filósofo italiano, no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* argumenta que o contemporâneo é aquele que não se deixa cegar pelas luzes de seu século, pois “percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”. Portanto, há um trânsito intercambiável entre matéria e linguagem, corpo e signo, realidade e representação que não necessariamente signifique algo negativo, podemos pensar nessa noção de historicidade “atordoada” como um marco de repúdio contra a própria estruturação linear do tempo, advinda do pensamento filosófico ocidental clássico.

Por conseguinte, sublinhamos o tempo enquanto objeto-personagem presente em toda a discussão e reflexão elaborada nesta pesquisa, e essa pretensão nos parece importante para pensarmos, antes de tudo, a própria definição e redefinição de uma experiência mítica - e mística - da poética lésbica de língua portuguesa, e para essa mobilização discursiva, há de se considerar a relação entre tempo e literatura - tradição e modernidade, reflexão muito cara aos estudos literários, uma vez que a constituição de uma memória, isto é, a noção de historicidade, passa pela recuperação e reconhecimento de quem veio antes (tradição), de quem está presente e de quem ainda virá.

Nesse movimento, recuperamos duas vozes dissidentes da produção literária de língua portuguesa, a título de exemplo, a fim de traçar um paralelo entre Brasil e Portugal no que diz respeito ao tratamento às temáticas lésbicas e seus devidos contextos de produção.

A começar pelo Brasil⁴, o desejo lesbiano aparece na literatura escrita por mulheres desde, pelo menos, as primeiras décadas do século XX conforme afirma Ana Cristina Ferreira-Pinto Bailey (1999, p. 405), professora, pesquisadora e escritora brasileira no artigo “O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas”. No entanto, o temário relacionado às vivências lésbicas ganha notoriedade com Cassandra Rios (1932-2002), que abre caminhos com a publicação do romance *A volúpia do pecado* (1948), contando com uma recepção alargada e assertiva do público leitor à época. Mais tarde, publicou dezenas de romances, a exemplo de: *Carne em delírio* (1948), *Eudemônia* (1949), *As mulheres do cabelo de metal*

⁴ A temática lésbica na literatura brasileira não é exatamente uma novidade. O primeiro romance a trazer uma cena lésbica na literatura brasileira foi *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, com Pombinha e Léonie. Bem mais tarde, aparecem Lygia Fagundes Telles, Cassandra Rios, Cíntia Moscovich, Myriam Campelo, Carol Bensimon e Milly Lacombe para citar algumas, que, apesar do rarefeito protagonismo, acabam criando uma espécie de eixo do romance brasileiro no que diz respeito a afetividades lésbicas em termos de representação e/ou autoria (Polessio, 2018, p. 5)

(1971) e *Eu sou uma lésbica* (1981), porém não demorou muito tempo para seus textos passarem a ser censurados por conta de seu tratamento com a temática lesboerótica, sobretudo em razão da culminância da Ditadura Civil e Militar (1964-1985) e de suas determinações moralizantes e conservadoras.

Simultaneamente ao contexto de atividade de Cassandra Rios, no período de redemocratização do país, o boletim independente chamado *ChanaomChana* (1981 - 1987), ocupou relevância central na coletivização e politização das lésbicas por meio da atuação do GALF (Grupo de Ação Lésbica Feminista) em São Paulo, que discutia pautas emergenciais deste dado momento, tais quais o combate e conscientização sobre a epidemia de HIV/AIDS⁵, a luta pelo fim da Ditadura, bem como a criminalização da homofobia na Constituição de 1988. É, portanto, um marco significativo para a história do Movimento Lésbico Brasileiro pelo seu caráter pioneiro no ativismo.

Já em Portugal, o panorama literário não é discrepante. Judith Teixeira (1880–1959) foi uma escritora e poeta portuguesa cuja atuação se concentrou principalmente na década de 1920, período em que publicou obras marcantes: *Decadência* (1923), *Castelo de Sombras* (1923) e *Nua* (1926), além de contos e colaborações em revistas literárias. Sua produção se destacou pelo caráter ousado para a época, abordando o erotismo e o desejo feminino, sobretudo entre mulheres, em uma época profundamente conservadora. Por isso, enfrentou forte censura: seu livro *Decadência* foi apreendido e teve exemplares queimados pelas autoridades, além de sofrer ataques da imprensa moralista e pela matriz católica, o que contribuiu para seu afastamento do meio literário a partir do final da década de 1920. Esse contexto de repressão levou ao apagamento de sua obra por muitos anos, sendo apenas posteriormente resgatada e reconhecida como uma voz importante e transgressora da literatura portuguesa, assim como aconteceu com Cassandra Rios⁶.

É certo que há várias lacunas no campo da literatura quanto à autoria e à representação das lesbianidades⁷, promovida por esquecimentos propositais. Nesse sentido, trazer o exemplo das duas escritoras demonstra um premente ponto de partida para pensarmos o que temos

⁵ Edição número 9 do folhetim discorre sobre esse assunto.

⁶ Por outro lado, ao evocar personalidades como Cassandra Rios e Judith Teixeira, não estamos afirmando que elas, enquanto pessoas empíricas, reinvindicaram para si a categoria lésbica em seus modos de se posicionar politicamente no mundo, essa questão biográfica ainda é muito problematizada na atualidade. No entanto, sabemos que em contextos tão opressores como o que elas viveram, se afirmar como tal poderia trazer ainda mais retaliações - Cassandra Rios, por exemplo, usava pseudônimo como forma estratégica para que seus textos circulassem. Logo, o objetivo é propor uma reflexão sobre o que possuímos de material histórico e literário sobre as vivências lésbicas sem necessariamente apoiar no argumento biográfico.

⁷ definir lesbianidades artigo rebeh

produzido no contexto luso-brasileiro e em como isso nos ajuda a repensar temas e determinadas posturas sociais no contemporâneo.

A escritora lésbica e pesquisadora brasileira Natalia Borges Polezzo (2020, p. 4) no artigo “Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços” observa que pensar a literatura acoplada ao adjetivo lésbica cria múltiplas possibilidades e recortes para um novo olhar acerca de suas produções e espacialidades. Polezzo (2020) chama atenção para a pluralidade das lesbianidades, termo que muitas vezes é reduzido ao senso comum das práticas afetivo-sexuais. Ora, não se trata de uma identidade homogênea - por isso utilizamos o termo lesbianidades no plural - mas de experiências diversas que se manifestam em diferentes territórios, corpos, relações e formas de pertencimento.

A perspectiva geográfica permite justamente evidenciar essa diversidade, investigando como os espaços influenciam e são influenciados pelas vivências lésbicas no mundo, para posteriormente serem transpostos em linguagem. É preciso partir do pressuposto de que há várias maneiras de ser lésbica e de entender as lesbianidades e, para esse entendimento, as intersecções étnico-raciais e sociais são importantes, porque elas nos trazem multiplicidade e criticidade com relação às diversas realidades lesbianas.

No que tange à produção contemporânea, a literatura lésbica se amplificou tanto nos seus modos de realização quanto na proposição de temáticas diversas. A teórica lésbica chicana-texana Glória Anzáldua ((2021, p. 47)) afirma no seu livro *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*: “Uma das coisas que acho muito entediantes sobre a escrita lésbica - ficção e não ficção - é uma quase fórmula de impressão ou imposição na escrita quanto ao que lésbicas deveriam pensar - um tipo de jeito politicamente correto que parece muito estéril, muito murcho.” A crítica de Anzaldúa aponta para o risco de uma fixação identitária, proveniente do outro, que empobreça a potência criativa da nossa escrita, objetificando-a.

Nesse sentido, sua reflexão serve de alerta e orientação para pensar a literatura lésbica não como um campo fechado em códigos previsíveis, que contribuem para a redução da complexidade de nosso fazer artístico, pois, ao contrário disso, ocupamos um território muito diverso, apesar de alguns problemas, como: a divulgação deficitária, a pouca recepção e uma crítica também limitada, que nega o valor literário do que produzimos.

Em outras palavras, impõe-se que a dor e o sofrimento, como pontua Tatiana Nascimento (2019), poeta e escritora lésbica brasileira, em entrevista⁸ ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), são as únicas condições inteligíveis para o reconhecimento e/ou legitimação da

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3jbvV5W-Y2E&t=5476s>.

produção literária lésbica (e há ainda que se considerar as interseccionalidades presentes neste campo) e demais pessoas dissidentes sexuais, como se não pudéssemos escrever, também, sobre tantas outras coisas e de múltiplas maneiras.

Há nesse sentido um fenômeno que opera com a finalidade de restringir as nossas vidas para atender, sem dúvidas, às expectativas coloniais de manutenção do poder. Monique Wittig (2022, p. 59), pensadora lésbica francesa no livro *O pensamento hétero* nomeia esse fenômeno de “pensamento *straight*”. Ela argumenta que “esses discursos de heterossexualidade nos oprimem, uma vez que nos impedem de falar a não ser que falemos nos termos deles[...]. Esses discursos nos negam todas as possibilidades de criar nossas próprias categorias”. Ora, Wittig propõe uma ruptura: a necessidade de criar formas de nomear, de habitar o mundo e de produzir sentido fora da norma binária e heterossexista.

É, portanto, nesse viés que essa dissertação se estrutura. Na contramão dessa estigmatização, apresentamos e discutimos o trabalho poético de duas vozes da poesia, da literatura brasileira e portuguesa, que trazem uma pluralidade de representações líricas das existências lesbianas.

Nesse íterim, o *corpus* é constituído de três obras literárias, são elas, respectivamente: *A mulher submersa* (2020), *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas* (2024) da poeta e filósofa brasileira, mar becker⁹(1986) e *A ilha das afeições* (2023) de Patrícia Lino (1990), professora e escritora portuguesa. Por conseguinte, os procedimentos de pesquisa, de análise e de resultados esperados são de natureza qualitativa e bibliográfica, já que para atingir os objetivos propostos, trabalhamos em uma leitura detalhada tanto das obras, que são objetos de estudo, como dos textos teóricos.

Traçaremos, pois, uma cartografia da existência lésbica¹⁰ no campo da poesia, de modo a investigar de quais maneiras o discurso poético se apropria das representações líricas das identidades lesbianas que, assim como tantas outras dissidências *queer*¹¹, se realizam à revelia da impossibilidade do existir no mundo empírico. Com isso, justificamos o título do trabalho

⁹ Mantemos a forma gráfica do nome da escritora conforme utilizado por ela na assinatura do livro, em letras minúsculas.

¹⁰ Utilizamos “lésbica” enquanto termo genérico por uma finalidade científica; no entanto, sabe-se que existe uma variedade de terminologias sobre as quais cada sujeita se nomeia.

¹¹ Termo apresentado pela poeta e teórica brasileira, abigail Campos Leal (2021, p. 55), no livro *ex/orbitânias*: os caminhos da deserção de gênero, da seguinte forma: “[...] se *queer* marca um lugar de desvio ou problemático do ponta de vista sexual e de gênero, esse lugar, entretanto, é de multiplicidade e diferenças infinitas, e assim esses desvios ou problemas podem ter muitos nomes: “Essa é a uma das coisas que queer pode oferecer: a malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições [...]”.

(*Cartografias sáficas*: ressignificando uma linhagem lírica e mítica das lesbianidades por meio da poesia de mar becker e Patrícia Lino).

A escolha do *corpus* se justifica porque, na tentativa de recuperar uma linhagem lírica que nos reconecte ao universo de Safo, as três obras escolhidas para análise, além de estabelecer reconexão à poeta antiga, discute e tensiona questões fundamentais para a reflexão sobre os símbolos culturais, históricos e políticos empregados no trabalho poético para evidenciar diferentes formas de ocupar a palavra lésbica na poesia, a fim de projetar o nosso mundo e o mundo que queremos.

Esse estudo trilha seu caminho a partir de poéticas (in)imaginárias, afinal, o poder da ficção, como apresenta Jota Mombaça (2020, p. 68), teórica e poeta brasileira, no livro *Não vão nos matar agora*, é um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas e requer, portanto, um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo. A linguagem, nesse ínterim, opera na direção de refazer nossa experiência, pois não há outro meio que não esse, o de torcer a linguagem produzida para nos odiar.

Dando continuidade, essa pesquisa objetiva fundamentalmente investigar e resgatar os símbolos culturais e históricos pelos quais são estabelecidas as representações líricas das lesbianidades. Para tanto, pretende-se observar, com base na dimensão imagética e estrutural dos textos líricos, como se configuram os retratos das lesbianidades na poética das duas autoras com o intuito de entender como a construção dessas identidades produzem sentidos e criam testemunhos no imaginário popular.

Assim, como objetivos específicos, buscamos: (i) contribuir para a ampliação dos estudos e debates acerca das temáticas lésbicas no âmbito da poesia de literatura portuguesa e brasileira; (ii) fomentar reflexões sobre o compromisso social da crítica literária e da produção acadêmica na visibilização e reparação histórica de grupos historicamente marginalizados; (iii) contribuir para a revisão do cânone de autoria feminina quanto às questões lésbicas e feministas, de modo a ampliar as possibilidades de leitura e interpretação dessas produções e por último (iv) analisar como o *corpus* estabelece um diálogo entre tradição clássica e contemporaneidade, tensionando convenções e propondo outras formas de representação das lesbianidades no campo dos estudos literários por meio da tópica do amor e do erotismo.

Dessa forma, cabe salientar que esta dissertação se apresenta como o primeiro trabalho científico que se propõe a analisar a escrita poética dessas duas autoras de forma conjunta, contribuindo para o aprofundamento dos estudos sobre a poesia contemporânea de autoria feminina em língua portuguesa.

Esta dissertação se fundamenta em dois eixos metodológico-analíticos principais: o primeiro diz respeito à reflexão sobre o gênero (literário) da poesia e o lirismo na contemporaneidade; o segundo, às discussões epistemológicas sobre gênero (social), sexualidade e autoria poética feminina.

No campo teórico da poesia, partimos das contribuições *A Verdade da Poesia* (2007), de Michael Hamburger, que traça um panorama da poesia moderna e suas tensões com a tradição; *A Matéria-Emoção* (2018), de Michel Collot, que investiga as relações entre corpo, paisagem e emoção na linguagem poética; além de *Irmã Outsider: ensaios e conferências* de Audre Lorde (2020), “A emergência do sujeito lírico no Romantismo” de Yves Vadé (1996); “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” de Dominique Combe (2010); *Literatura Clássica: Brevíssima Introdução* de William Allan (2024) e *Camões e a viagem iniciática* de Helder Macedo (2013). Essas obras nos fornecem ferramentas para analisar como o lirismo contemporâneo se reconfigura em meio às transformações sociais, políticas e estéticas do presente.

No que se refere à autoria feminina e às epistemologias de gênero (social, não literário) e sexualidade, tomamos como referências centrais o livro *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina da Poesia Portuguesa* (2009), de Anna Klobucka, que analisa como a autoria feminina se inscreve na tradição poética portuguesa, com atenção às questões de identidade e representação de gênero. Ademais, destacam-se *O Pensamento Hétero* de Monique Wittig (2022), que propõe uma crítica à naturalização da heterossexualidade como regime político; *Não vão nos matar agora*, de Jota Mombaça (2021), que articula resistência, corpo e violência sob uma perspectiva transfeminista e anticolonial; *A Vulva é uma Ferida Aberta e Outros Ensaios*, de Gloria Anzaldúa (2021), que mistura teoria, autobiografia e poesia para discutir fronteiras identitárias e experiências interseccionais das lesbianidades e *Eros, o doce-amargo* de Anne Carson (2022), cuja leitura crítica e analítica dos fragmentos de Safo e de outros poetas gregos, propõe uma reflexão sobre o desejo como experiência paradoxal.

Esses aportes teóricos sustentam a hipótese de que o discurso poético possibilita a subversão e a ressignificação das existências lésbicas fora da negatização simbólica, meio pelo qual a linguagem se torna um campo de disputa política e simbólica.

No que diz respeito ao estado da questão, as buscas realizadas em bases de dados acadêmicas, como repositórios de universidades, periódicos científicos, revistas especializadas e ferramentas de pesquisa como o Google Acadêmico, Periódicos CAPES e *Scielo*, não identificamos estudos que se dediquem à análise interlocutória da produção poética de mar becker e Patrícia Lino, como já salientado. Embora ambas as autoras já tenham sido *corpus* de

discussões científicas propostas em artigos e dissertações, não foram encontradas pesquisas que proponham uma leitura crítica e analítica de maneira conjunta de suas obras.

Com relação à estrutura do trabalho, percorremos o seguinte itinerário: em um primeiro momento, discorreremos sobre os laços e desenlaces do *corpus* através das relações que ele estabelece com a tradição poética clássica. Utilizaremos como suporte textual para essa interlocução, a produção poética de Safo (630-580 a.C.) e a épica de Luís de Camões (1524/1525-1580), estritamente alguns excertos de *Os Lusíadas* (1572) situado nos cantos da “Ilha dos Amores” visto que as duas autoras mobilizam elementos deste universo particular da tradição poética, ora para convergir, ora para se divergir dele.

No segundo momento, analisaremos separadamente cada poema; é a seção que constrói a voz e a *persona* poética de Patrícia Lino e mar becker, valendo-se de suas características corporais, performáticas e biográficas. Assim, caminharemos dialeticamente entre as produções das poetisas demonstrando e exemplificando de que maneira elas se relacionam ao universo da poesia de Safo, considerando seus recursos imagéticos e estilísticos, bem como o tema dos amores gregos: *eros*, *philia* e *ágape*.

Em um terceiro momento, à guisa de finalizar a discussão, depois de feitas as detidas análises, faz-se uma leitura dialógica dos resultados a fim de destacar os pontos de convergência e divergência nos modos em que elas, poetisas, desenham a(s) cartografia(s) dos gestos, símbolos e imagens acerca de o que é ou não considerado *ser-estar lésbica*, isto é, o que ela pode ser, faz e significa.

Salientamos ainda que essa pesquisa parte da leitura de Safo a partir da filosofia grega antiga, cujo amor aparece em múltiplas formas, tais quais: *eros*, o desejo erótico e pulsional; *philia*, o afeto entre amigos e semelhantes; e *ágape*, o amor desinteressado, devotado, quase sagrado. Essas distinções, ainda que oriundas de outra temporalidade, lançam luz sobre os modos como o amor, em suas contradições, excessos e fugas, atravessa a poesia contemporânea. Nas obras *A ilha das afeições*, de Patrícia Lino, *A mulher submersa* e *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas*, de mar becker, esses três amores não aparecem como categorias fixas, mas como tensões que se embaralham na linguagem, no corpo e na memória do sujeito poético.

No primeiro capítulo, próxima seção deste texto, tratamos de revisitar a poética de Safo e Camões, começando com uma discussão teórica e conceitual sobre os gêneros lírico e épico, para posteriormente, realizar uma costura dialógica entre esses artistas da tradição e as obras de Patrícia Lino e mar becker selecionadas para estudo nesta dissertação.

1 RECANTOS, RETOMADAS, REVISÕES CLÁSSICAS

Para pensarmos a produção literária de mar becker e Patrícia Lino, com base no recorte realizado das obras, utilizaremos como suporte para estudo e análise dos poemas, conforme já mencionado, dois autores da tradição literária, Safo e Camões, devido a centralidade que eles ocupam nas obras em análise, uma vez que tanto o discurso lírico quanto o discurso épico emergem na poética das autoras criando uma coralidade de vozes, quer seja por meio da forma, da performance e/ou do assunto temático. Assim, o objetivo deste capítulo se pauta na retomada e na revisão de alguns fragmentos de Safo e de sua ínfima biografia, bem como na poesia épica camoniana, mais especificamente os cantos nono e décimo referentes à “Ilha dos amores” d’*Os Lusíadas*.

Seria possível realizar leituras de textos poéticos contemporâneos tendo como apoio textos antigos, sobretudo quando se trata de autoria feminina? Respondemos que sim. Neste capítulo, temos o propósito de demonstrar de que modo textos clássicos estabelecem relação com textos contemporâneos com base numa perspectiva paralela, de modo a comprovar o aparecimento destas referências da tradição nas poéticas contemporâneas no capítulo subsequente.

A maneira pela qual discorreremos sobre a análise se dá por meio de dois subcapítulos, o primeiro (1.1) intitulado “Safo e o universo fragmentado da poesia mélica”, momento em que apresentamos quem foi a poeta Safo com o objetivo de evidenciar, acima de tudo, sua importância para o nosso trabalho que, sem dúvidas, estabelece um explícito endereçamento à figura dela. Depois, o segundo subcapítulo (1.2), intitulado “Conceitos e Fronteiras: Lírico vs Épico” discutimos a relação e os limites entre esses dois gêneros, com enfoque maior ao gênero lírico.

Assim entendido, o espaço da literatura constitui-se de uma “herança” centrada na inscrição do gênero e da sexualidade hegemônicas, sintoma de uma cultura, tomando como referência o mundo ocidental, que reduz e se organiza por meio do sistema heterossexual. A escritora e teórica polonesa Anna M. Klobucka (2009, p. 149) dedicou uma importante contribuição para a revisão de uma tradição literária especificamente feminina por meio do livro *O Formato Mulher: A emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Ela argumenta que

[...] o espaço expressivo em que de forma particularmente complexa e interessante se entrem o discurso constituinte do eu lírico e as linhas

de diferenciação simbólica entre o feminino e o masculino verifica-se ser, antes, o campo da poética: desde a auto-interrogação íntima do próprio sujeito poetizante, através da revisitação das referências mitológicas tradicionais, e desembocando numa experiência sincrética que, ao reunir todos estes factores, os desloca ao mesmo tempo para o cenário de confrontação histórica e intertextual [...].

Assim, a relação de afastamento e de enfrentamento ao cânone literário é um tema recorrente na produção artística feminina. No entanto, embora historicamente a experiência das mulheres enquanto partícipes do discurso literário tenha se dado de modo desequilibrado, visto a negligência com o nosso pensamento, jamais deixamos de produzir voz e vida na poesia, de modo a desestabilizar os alicerces do cânone essencialmente masculino.

Safo reside nesse fato, pois sua imagem, quase mitológica, chega até nós como referência a ser constantemente revista e estudada. Quando se trata de amor e desejo, temas recorrentes de sua produção poética, ela se tornou símbolo da historiografia lésbica, tomando como exemplo os próprios termos “lésbica”¹² e “sáfica”, esses vocábulos se associam à figura dela por conta da aculturação popular que a transformou em referência mítica e ancestral das lesbianidades no ocidente. No entanto, não é possível afirmar com certeza sobre quem foi Safo, tampouco a respeito de sua sexualidade, contudo, negar que seus versos cantam o desejo por outras mulheres é deslegitimar o próprio lirismo da poesia dela.

Anne Carson, poeta e escritora canadense, no livro *Eros, o Doce-Amargo* (2022), escreve que Safo foi a primeira a chamar *Eros* de “glukuppikron”, do grego, cuja tradução para o português é “doce-amargo”, ou seja, ela foi a primeira a relacionar o desejo erótico a uma contradição que reconhece o prazer e a dor, a doçura e o amargor do ato do apaixonamento. Vejamos o fragmento de número cento e trinta (130) de Safo para demonstrar:

Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce
doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar
(Safo, FR¹³. 130)

Esse paradoxo pensado pela poeta expressa a ambiguidade de eros, uma vez que simultaneamente ele atrai e fere, dá prazer e causa sofrimento. A imagem de eros que “solta os membros” sugere uma experiência física intensa, quase violenta, o corpo perde o controle e entra em estado de delírio, como se fosse dominado por uma força maior. Portanto, o desejo

¹² O adjetivo “lésbica” e o substantivo “lesbianismo” registram-se pela primeira vez em língua inglesa, no século XIX, como relativos ao homossexualismo feminino e a Lesbos/Safo. (Ragusa, 2013, p. 98).

¹³ Abreviação de fragmento.

consegue ser, sem distinção cronológica, doce e amargo, os dois sentimentos se fundem no instante erótico.

Em vez da história de um caso de amor, ela registra o instante do desejo. Um momento vacila sob a pressão de eros; um estado mental se divide. *O que está em questão é uma simultaneidade de prazer e dor.* O aspecto apazível é nomeado primeiro, presumimos, porque é menos surpreendente (Carson, 2022, p. 18, grifo nosso).

Em contrapartida, apesar de Camões localizar-se a séculos de distância da poeta grega, numa época em que a escrita, como meio de comunicação, já havia se consolidado, o amor e o desejo também se tornam temas de sua travessia poética.

Longe de uma noção essencialista sobre *Os Lusíadas* ser uma mera viagem de um herói da pátria portuguesa, Helder Macedo (2013, p. 53), poeta e crítico português, afirma, a respeito da épica camoniana em *Camões e a viagem iniciática*: “o poema prontamente passou a incluir o mítico, o fantástico, o onírico, todo um imaginário fabuloso representado na transposição das ações dos homens para as maquinações das divindades pagãs que vão presidir aos seus destinos e conferir-lhes significação exemplar.”

Macedo (2013) evidencia, portanto, como a poesia épica se vale da mitologia não como simples referência cultural, mas como um dispositivo poético e ideológico. Ao transformar feitos humanos em parte de uma engrenagem divina, o poema reforça o heroísmo e a grandiosidade das personagens, inserindo-as numa narrativa maior que transcende o tempo histórico. A intervenção dos deuses atua, assim, como uma forma de legitimar os destinos traçados - não como acaso, mas como desígnio, jornada espiritual.

Segundo Anatol Rosenfeld (2008, p. 24), em *O teatro épico*, no capítulo intitulado “Gêneros e traços estilísticos” o gênero épico

[...] é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados da alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as relações e indica quem fala, através de observações como “disse João”, exclamou Maria quase aos gritos, etc.

De forma breve, essa “objetividade” no épico, como destaca Rosenfeld, não significa uma falta de emoção ou de profundidade, trata-se, porém, de uma maneira distinta de explorar

as experiências humanas. O narrador não se perde nos sentimentos individuais dos personagens, mas sim na construção das situações que os moldam, permitindo uma análise mais ampla dos destinos e das interações sociais e históricas. Em resumo, a análise proposta aponta para o modo como o épico cria uma distância estratégica entre o narrador e os personagens, destacando a relação entre o indivíduo e o coletivo, o pessoal e o impessoal.

Assim, é possível perceber que a ponte pela qual liga tanto Mar Becker quanto Patrícia Lino ao universo da poesia clássica se dá pela retomada de grandes temas universais, como o desejo erótico e o amor, ou, mais precisamente, pela exploração das formas não lineares, ambíguas e por vezes inacabadas desses sentimentos. Em suas poéticas, o amor e o desejo não se reduzem à mera idealização romântica nem à completude estática, mas aparecem como experiências intensas, muitas vezes contraditórias, que podem ser simultaneamente fragmentárias e plenas.

1.1 Safo e o universo fragmentado da poesia mélica

*Quando ela cantava, todos diziam que era como o
fim da tarde às margens de um rio, afundando no
musgo, enquanto o céu se derramava sobre você*

(Selby Wynn Schwartz em *As filhas de Safo*).

Quem é Safo, em primeiro lugar? Se é que podemos responder a esta indagação inicial com alguma credibilidade, vamos ao menos nos dar o trabalho de tentar fazê-lo com rigor e paixão. Certamente, de antemão, faz-se necessário uma viagem à Antiguidade, mais especificamente à Grécia Arcaica, para entendermos em que contexto histórico e social a poeta esteve inserida, ela que mais tarde seria consagrada como uma das mais importantes de sua época e, portanto, tornar-se-ia uma figura canonizada na literatura ocidental. Acerca da produção sáfica, sabemos que sua obra ficou refém das condições nefastas de seu tempo, por isso, os textos que temos atribuídos a sua autoria são chamados de “fragmentos”, em virtude de seus estados variáveis de preservação.

Em contrapartida, Safo ocupa um lugar central na formação do cânone literário ocidental por ser uma das primeiras vozes líricas da antiguidade, e a única a ter um *corpus* preservado do período grego arcaico. Nesse sentido, segundo o estudioso escocês de literatura clássica, William Allan (2024, p. 19), “o termo ‘arcaico’ não deve sugerir a um significado de ‘primitivo’, pois foi um dos períodos mais experimentais e dinâmicos da literatura grega, e a poesia épica e lírica que sobreviveu está entre as mais impressionantes e sofisticadas jamais escritas”. Assim, a influência de Safo foi reconhecida ainda na Antiguidade, quando foi incluída

entre os nove¹⁴ poetas líricos canonizados pelos críticos alexandrinos. Esta constatação fica clara na epigrama:

1 Ó Píndaro, boca sacra das Musas, e loquaz Sirena -
 2 Baquilides! -, e graças eólias de Safo
 3 e escrita de Anacreonte, e quem da fonte homérica
 4 extraiu sua própria obra - Estesícoro! -,
 5 e doce página Simônides, e Íbico, que
 6 de Peito e dos meninos colheu a doce flor,
 7 e espada de Alceu, que o sangue de tiranos muitas vezes
 8 derramou, protegendo as leis da pátria,
 9 e suavizantes rouxinóis de Álcman! Sede graciosos, vós
 10 que fincastes o início e o fim de toda a lírica
 (Antologia palatina, livro IX, epigrama 184, trad. de Giuliana Ragusa)

Este poema tem um tom de hino, nele são enumerados todos os nove poetas, que segundo os estudiosos e literatas alexandrinos ocupavam um estatuto exemplar. Píndaro, por exemplo, é retratado como muso (verso 1). Já a poeta Safo é lembrada pela sua graciosa poesia lírica na região das eólias (verso 2), na ilha de Lesbos - no mar Egeu -, onde ela exerceu sua atividade enquanto artista e professora. Alceu, por outro lado, acaba por ser representado por seus versos políticos (verso 7). Neste momento histórico, notamos que o que interessava aos críticos alexandrinos eram as palavras dos poemas, uma vez que a melodia nesse período havia se perdido.

Ao mesmo tempo, a presença de Safo no cânone desafia e revela limitações. Embora sua poesia tenha sido admirada e imitada, a maior parte de sua obra se perdeu, e sua voz foi por séculos silenciada ou reinterpretada à luz de valores patriarcais e moralizantes, especialmente no que refere ao lesboerotismo presente em seus versos, questão ainda polêmica quando se pensa em sexualidade no mundo antigo. Um exemplo desse tema na poesia sáfica pode ser lido no fragmento 51: eu hesito, pois, sinto este duplo pensar em mim (Safo *apud* Flores, 2020, p. 159). Aqui, o sujeito poético faz uma ligeira referência ao *eros*, pois ele está diante de um paradoxo erótico: se entregar ao próprio desejo ou não, esta é a agonia recorrente de eros.

Hoje sua figura permanece como um lembrete da necessidade de reavaliar o cânone para incluir vozes dissidentes, silenciadas ou marginalizadas ao longo da história literária. Vale destacar, a princípio, que retomar a poeta grega é uma tarefa incontornável neste trabalho, por alguns motivos, sendo eles, pelo menos: (i) a presença de Safo na composição poética de Lino e becker é constantemente referenciada e reelaborada; (ii) a construção simbólica da figura de Safo para a cultura lésbica.

¹⁴ São eles: Álcman, Alceu, Safo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro.

Ana Martins Marques (1977), poeta mineira contemporânea, em seu livro *De uma a outra ilha*¹⁵ (2024), elabora uma explícita abordagem à ilha grega de Lesbos, onde a poeta Safo viveu, tendo como enfoque seus respectivos desdobramentos geopolíticos na atualidade, tal qual a crise migratória de pessoas refugiadas de outros continentes (Ásia e África, predominantemente) em direção à Europa Ocidental, sendo que, para esse feito, necessitam de atravessar o referido arquipélago.

Os poemas do livro - não são intitulados - se mesclam com alguns fragmentos desajustados da poesia sáfica, factível em: “queimam de desejo/e anseiam por” (Marques, 2024, p. 7), o que viabiliza uma intertextualidade capaz de conectar o passado ao presente e ainda vislumbrar possibilidades de futuro quando pensamos no uso da preposição “por”, que aponta para algo distante, interdita pela própria verbivocovisualidade¹⁶ da linguagem na superfície do poema. Nesse sentido, a escritora mineira erige uma poética, também, de tom informacional sobre a poeta arcaica e a Ilha de Lesbos, situando o leitor de hoje ao remoto mundo da ilha, além de atualizá-lo. Um exemplo deste aspecto do livro pode ser lido a seguir:

1 Seus poemas nos chegaram
2 em pedaços
3 quebrados como vasos de cerâmica
4 ou conchas espatifadas na praia
5 palavras como ilhas
6 cercadas de silêncio
7 por todos os lados
(Marques, 2024, p. 8)¹⁷

Logo numa primeira leitura, pode-se verificar que o recurso de montagem do texto, quer dizer, o plano gráfico, se entrelaça com a unidade expressiva do poema de forma que o efeito de sentido gerado estabelece uma remissão explícita aos fragmentos de Safo. Se observarmos a mancha gráfica dos versos, veremos lacunas nos versos 2 e 5; por conseguinte, esse aspecto é refletido na superfície do poema, quando a poeta emprega o substantivo “pedaços” (verso 2), sugerindo ideia de deriva, quebra, apagamento.

Além disso, notamos ainda na estrutura, a utilização de figuras de linguagem, tal qual a comparação ou símile, dado que os textos sáficos são equiparados a “quebrados como vasos de

¹⁵ *De uma a outra a ilha* (2024) integra uma série de plaquetes do Círculo de poemas, na qual os escritores foram convidados a escolher um local existente ou imaginário e escrever a partir dele. O mesmo acontece com o livro de Patrícia Lino, *A ilha das afeições* (2024), estudado nesta pesquisa. A título de curiosidade, as plaquetes são livros de poucas páginas e que muitas vezes possuem uma aparência quase artesanal.

¹⁶ União entre palavra, som e imagem.

¹⁷ A enumeração do poema não é do texto original, serve apenas para facilitar a coesão argumentativa no momento de elaborar uma análise sobre o poema.

cerâmica”, ao observamos a inscrição do elemento “como”. Na sequência, o vocábulo “ou”, ao indicar alternância, acrescenta mais um gesto comparativo, transferindo o sentido para as “conchas espatifadas na praia”, ou seja, os poemas, bem como as conchas, sofreram a ação de serem quebrados, portanto, silenciados e censurados.

Depois, novamente, no quinto verso, o conectivo “como” associa os poemas quebrados às ilhas que, embora geograficamente pertençam a um território isolado, são grandes e belas, e estão “por todos os lados”, sugerindo a ideia de que as composições sáficas se consagraram enquanto tradição poética, portanto, sua influência penetra o cânone literário de modo incontornável. Com isso, vemos como a produção poética brasileira recebe os fragmentos sáficos e os reelabora.

De fato, em decorrência das vicissitudes do tempo, séculos se passaram e muito pouco ainda se sabe a respeito da produção da artista, tampouco de sua biografia. Ora, nem mesmo os seus contemporâneos, a citar Alceu¹⁸, por exemplo, tinham conhecimento notório sobre a vida da poeta, quem dirá hoje, o que a transforma numa figura bastante nebulosa e rodeada de mitos.

Guilherme Gontijo Flores (2020, p. 8) no livro *Safo: Fragmentos Completos*, a despeito do escasso conhecimento que temos acerca da vida da poeta antiga, o estudioso reúne algumas informações basilares que permitem um rápido acesso à biografia de Safo.

Sem música, com uma poesia em frangalhos, quem foi Safo? Bom, tudo indica que foi uma mulher que **viveu na cidade de Mitilene**, a principal ilha de Lesbos, nas últimas décadas do século VII a.C e primeiras décadas do século VI a.C.; talvez ela tenha sido exilada por volta de 590 a.C na Sicília, provavelmente por motivos políticos, mas não sabemos exatamente quando nasceu, ou quando morreu; porque o **corpus da sua poesia faz pouquíssima referência aos acontecimentos históricos**, ao contrário daquela atribuída a Alceu, seu conterrâneo e contemporâneo, plenamente engajado na escrita de poesia política. Contemporâneos antigos (cf. a seção “Testemunhos da Antiguidade”) nos **dão origem de família aristocrática**, com nomes do pai Escamandrônimo, da mãe Cleís, dos irmãos Caraxo, Eurígio e Lárico, do marido Cércolas de Andros e da filha Cleís, mas absolutamente nada disso é estável (grifo nosso).

Além destas apóstrofes, teceu-se uma série de biografias anedóticas que, de uma forma mais coerente, poderiam ser denominadas até mesmo de “ficções” sobre Safo, porque não há legitimidade a respeito de todas essas confabulações. A respeito de sua morte, Giuliana Ragusa (2022, p. 111), professora e estudiosa brasileira de Literatura Grega argumenta no artigo “De ecos, elos, laços: recepção de Safo, recepção dos clássicos” - capítulo do livro *Poesia na Ágora*

¹⁸ Na seção anexos, há a imagem de uma pintura em que Alceu e Safo aparecem juntos em posse da lira e cantando um para o outro.

- “Maia reconhece as incertezas acerca de sua biografia e acaba por aceitar certa tradição do anedotário antigo que distingue a poeta de Mitilene de outra Safo, uma cortesã de Ereso, que teria, esta sim, saltado de Lêucade”. Essa afirmação decorre da hipótese do que teria levado a poeta ao suicídio, devido a um amor não correspondido.

Ao levar em consideração testemunhos antigos, percebe-se que um dos grandes artifícios de preservação dos fragmentos sáficos é resultado da própria repercussão que Safo obteve paralela à sua atividade poética, haja vista que muitos poetas e filósofos pertencentes à Antiguidade a citavam em suas obras, como em biografias antigas, manuais de métrica e léxicos (Flores, 2020, p. 18), à exemplo de Ovídio (43 a.C. – 17), poeta romano, cuja famosa obra *Tristia*¹⁹ menciona nominalmente a poeta:

Para além de fundirmos Vênus com vinho abundante
que conselhos o tal velho e Teos nos deu?
Que ensinara Safo às meninas, senão os amores?
(Ovídio, tradução de Flores, 2020, p. 626)

Neste trecho, percebemos uma menção direta a Safo ligada à esfera educacional, cuja poeta atuava como professora de meninas que precisavam ser iniciadas ao mundo da sensualidade e da sexualidade, em grego, as chamadas *parthenói* - mulheres ainda não casadas, virgens - , ela nomeia de “docefelante virgem” (Safo, FR. 153).

Safo, então, liderava um grupo de jovens na comunidade, onde também ensinava a cantar e a coreografar as canções. Essas meninas eram apresentadas em canções muito marcadas pela autodramatização da performance, isto é, elas cantam a própria performance, falam do que vestem, dos seus adornos: “[...] minha bela pois o vestido d[ela/te] pasmou o olhar eu assim me alegro:/pois me repreen[deu] no passa[do a santa/deu]sa de Chi[pre/pela] prec[e/ese[s termos/s]ó dese[jo]” (Safo, FR. 22), dos seus próprios movimentos de dança, ou seja, elas não são somente aquelas que cantam e apresentam, mas são a própria matéria e conteúdo da composição poética sáfica: “as amigas todas/ eu del <eito> ao som deste belo canto” (Safo, FR. 160).

De volta à questão da citação, muitos desses fragmentos foram preservados em papiros ou em menções feitas por autores antigos, que citam a poesia para adornar algo de sua argumentação. Assim, essa poesia constitui parte da memória, da cultura, do ser grego, então, uma vez que ocorre a referenciação, faz-se necessário aludir apenas o essencial, pois a obra já era conhecida popularmente, circulava na boca do povo, na oralidade.

¹⁹ *Tristia* é uma série de cartas poéticas do poeta romano Ovídio - conhecido também como o “poeta exilado” - escritas em dístico elegíaco e divididas em cinco livros, na época em que estava exilado em Roma no ano 8.

Com relação à recepção da obra de Safo, a estudiosa brasileira Giuliana Ragusa, docente de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo (USP), afirma no artigo “DE ECOS, ELOS, LAÇOS: recepções de Safo, recepções dos clássicos” publicado através do livro *A poesia na Ágora* (2022) que a poesia de Safo impactou desde sempre a de seus pares (Ragusa, 2022, p, 90), fato esse revelador, em alguma medida, de uma familiaridade dos antigos com sua produção, já em ampla circulação no período da Grécia Arcaica.

Entretanto, neste universo no qual a poeta viveu, não se fazia poesia da forma como conhecemos hoje, uma vez que a cultura da linguagem escrita ainda não havia sido sistematizada - algo que só ocorreu séculos mais tarde, com o estabelecimento da Biblioteca de Alexandria. Ou seja, a oralidade predomina-se enquanto o modo pelo qual a comunicação com o mundo se realizava nesse tempo, tanto é que um tema recorrente das produções deste período era o esquecimento - ou o medo dele -, os artistas apresentavam grande preocupação em serem esquecidos, porque não havia como registrar a vida se não fosse pela memorização. No fragmento 147, Safo demonstra esse temor: “sei que alguém no futuro também se lembrará de nós”.

Pensar a origem do gênero lírico ligada profundamente à performance – ao canto, à oralidade, à presença física e sonora do poema no momento de sua enunciação – é reconhecer que o lírico nasce como um acontecimento, algo que se realiza no tempo presente da voz. Dito isso, William Allan (2024, p. 64) aponta que há duas subdivisões da poesia lírica antiga:

[...] subdividimos a poesia lírica coral e poesia lírica monódica, dependendo do fato de ser executada por um coro ou por um cantar solo. Algumas vezes não fica claro se o poema foi escrito para performance solo ou coral, no entanto, o que era originalmente coram sempre poderia ser recitado por um cantor solo (no simpósio, por exemplo). Em todo caso, o que caracteriza essa poesia é a importância da música e do canto - e no caso da poesia coral, da dança - uma vez que todo canto - e no caso da poesia coral, da dança - uma vez que tudo era cantado com acompanhamento musical, fosse pelo *aulo*, pela lira ou por outros instrumentos de corda.

Dessa forma, entendemos que embora houvesse uma predominância do eu poético tanto no jambo quanto na elegia e na lírica, o que determinava essa classificação era a ocasião da performance. Assim, a lírica propriamente dita associava-se à lira e seu contexto de acontecimento eram celebrações festivas (casamentos, vitórias de jogos, festivais públicos).

Por outro lado, o jambo se relacionava ao ambiente dos simpósios e originalmente tinha uma tonalidade mais jocosa, zombeteira e crítica quanto à falsa moralidade da sociedade

daquela época. Arquíloco (VII a. E. C) foi o grande nome desse tipo de poesia, famoso pelas suas invectivas poéticas, exemplo:

Não gosto do grande general, nem do que anda a largo passo,
nem do que é vaidoso de seus cachos, nem do bem barbado,
mas que me seja pequeno e com pernas tortas de se ver,
plantado firme sobre os pés, cheio de coragem.
(Arq. Fr. 114; trad. Paulo Corrêa.)

E, finalmente, a elegia se realizava por meio de uma formulação métrica fixa: o hexâmetro datílico, que corresponde ao ritmo desta poesia. Além disso, era acompanhada de um tipo de instrumento de sopro específico, o *aulo*²⁰, portanto, servia para ser entoado. Fato é que todos esses gêneros - a lírica, o jambo e a elegia pertenciam ao mundo onde a oralidade prevalecia, portanto, eles funcionavam de maneira articulada à vida da comunidade, como veículo de preservação da cultura grega e de disseminação de ideias.

Fica evidente, nesse sentido, que antes de ser texto, levando-se em consideração a concepção moderna do gênero lírico, o poema lírico era corpo e som, feito para ser cantado e partilhado com uma audiência em tempo real.

Isso altera a forma como compreendemos sua temporalidade: não como algo distante, fixado no passado, mas como um agora intensificado, que se renova a cada leitura ou recitação. Essa ideia encontra eco na reflexão de Alfredo Bosi (1997, p. 105 -106) em *O Ser e o Tempo da Poesia*:

Em primeiro lugar, não se pode esquecer que o texto poético atualiza o ritmo da linguagem. O ritmo, enquanto série de alternâncias, aponta para a finitude. A série aponta para o fim. A série é cadência. Cada acento existe e vale só como um instante da força que deve ceder ao seguinte a energia expiratória que o proferiu. A dança da ênfase e da atenuação se perfaz na ordem ritual de momentos acentuados e momentos átonos.

Bosi (1997) enfatiza que o poema, mesmo impresso, mantém algo de seu caráter performativo: ele acontece de novo a cada vez que é lido com atenção, como se o tempo da poesia fosse sempre o do presente vivido. A lírica, nesse sentido, não se reduz à expressão de uma interioridade atemporal, mas atua como um gesto que atualiza e reinscreve o tempo, criando um presente poético que interpela o leitor-ouvinte.

A propósito, um nome mais apropriado para denominar a poesia inserida nesse contexto seria *mélica*, termo proveniente do grego *melus*, que significa canção ou melodia. Giuliana

²⁰ Nos anexos, há uma imagem que retrata a presença do instrumento na Grécia Antiga.

Ragusa (2013, p. 12) no livro *Lira grega: antologia de poesia arcaica* define o gênero da seguinte forma: “Métrica é o termo que figura entre as denominações mais antigas para essa poesia que, a partir da era helenística (c. 323-31 a.C.), sob influência dos trabalhos na Biblioteca, passou a ser chamada ‘lítica’”. Portanto, é um termo mais adequado para classificar essas produções antigas, uma vez que tinham a finalidade de ser uma performance cantada, coreografada e encenada, pois se trata de um tipo de poesia que se define pelo uso da voz, da harmonia e do ritmo.

Álcman (nascido em Esparta, ativo em c. 620 a. C), o primeiro poeta da métrica arcaica do qual se tem um *corpus* consistente, tornou-se reconhecido pela sua atividade na arena militar e pela sua eloquência musical. Em um de seus fragmentos ele menciona a invenção da melodia:

Estes versos [*épe*] e esta música [*méllos*], Álcman
a inventou tendo entendido
das perdoes as falas canoras
(Álcman, Fr. 96, traduzido por Haroldo de Campos)

Neste cenário, se a relação entre poesia e oralidade - palavra e corpo - faz-se indissociável para os antigos, reconhecer seu parentesco é importante para a compreensão do que vem a ser o nascimento da própria poesia, por sua vez concretizado na boca de cantores e não de escritores.

Para fins de demonstração, o fragmento cento e dezoito (118): “venha lira divina e fale-me/pois eu só quero te dar à voz” exprime um chamado à lira, para acompanhar o canto, o que comprova, mais uma vez, a natureza dessa poesia que se realiza, senão, pela performatividade da voz, seja em solo, seja em coro. Assim, esta encenação acontece sempre na companhia de um instrumento, geralmente a lira²¹, e da presença de um público, plateia, conforme já ressaltado.

Nesse sentido, usar o termo “poesia” nessa dada conjuntura pode ser visto, no mínimo, como um gesto de esforço da historiografia literária de tornar o estudo dos gêneros antigos mais didático e inteligível aos leitores e estudiosos da modernidade e doravante.

Tomada a consciência dessa problemática, pode-se compreender que as produções antigas não tinham sequer o propósito de serem lidas, eram, por sua vez, feitas para serem encenadas e cantadas. Tudo indica que, recitados ou cantados, os versos da poesia arcaica deveriam ser escandidos com energia ritual. O que resultava em dar ênfase às sílabas já fortes e em alargar a diferença entre estas e as fracas (Bosi, 1977). Em resumo, a poesia existia não

²¹ Nos anexos, há o registro (figura 1) de uma pintura em um vaso ático do século V a. C no qual Safo e Alceu, seu contemporâneo, são representados segurando a lira e cantando um para o outro.

para ser estudada, interpretada ou lida em silêncio, ela existia pela voz e para a voz, tendo por função a fruição e o deleite de uma plateia. O nome “gênero lírico”, por sua vez, quando referido à poesia antiga é, portanto, uma expressão mais menos adequada tendo em vista o contexto histórico.

A respeito dessa premissa, Lettícia Batista Rodrigues Leite²² (2009, p. 70), também pesquisadora brasileira dos estudos sáficos, cujo trabalho se concentra na área de História, com ênfase em História Antiga, argumenta na sua dissertação de mestrado, intitulada: “Sobre os fragmentos poéticos de Safo de Lesbos e ideias da existência de uma voz feminina: reflexões sobre História, Linguística e Literatura”:

Contudo, mais que uma inadequação literal das idéias modernas de “literatura” e “poesia” para tratar das composições poéticas do arcaico – uma vez que algumas das características formais/estéticas que até hoje particularizam este tipo de composição como, por exemplo, o ritmo decorrente da métrica e, portanto, da idéia de uma linguagem trabalhada e melodiosa, trata-se aí, antes, de parte intrínseca da elaboração e de aspectos necessários a sua sobrevivência, que se fazem, ainda, de alguma maneira ecoar, seja em Platão na República, seja em Aristóteles, no âmbito do mais célebre tratado da Antiguidade sobre o assunto: a Poética, chegando até os gramáticos a partir do século III a.C. –, o que torna a fácil assimilação desta por aquelas ainda mais inadequada é a constatação de que não só em Aristóteles, mas já em Platão, as considerações sobre as composições poéticas dão a entender sentidos, isto é, funções sociais outras a serem desempenhadas pelas composições arcaicas até pelo menos o momento em que as consideravam (século IV a.C.) (Leite, 2009, p. 70).

Logo, na antiguidade, a música ainda não se separou da poesia, fato esse que demora alguns séculos para ocorrer. A música, nesse sentido, é parte do tecido da poesia e está presente para enfatizar a própria métrica que os versos criam, a fim de construir uma ritmicidade e uma melodia que será vocalizada posteriormente. Conforme as palavras do teórico francês Yves Vadé (1996, p. 1) no texto “A emergência do sujeito lírico no Romantismo”, nesta sociedade:

[...] as condições materiais de recitação de poemas (cantados com acompanhamento da lira ou da flauta e dançados pelos coros diante de vastos públicos, especialmente como no caso das Odes pindáricas) eram suficientes para caracterizar esse tipo de texto, ao mesmo tempo que justificaram sua organização formal.

²² Lettícia Leite Possui licenciatura e bacharelado em História pela Universidade Estadual de Campinas e mestrado em História Cultural pela mesma instituição. É doutora em História pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ANHIMA (Anthropologie et histoire des mondes antiques) e atualmente é Pesquisadora Colaboradora Plena, no Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Integra como pesquisadora a "Assembleia de mulheres", linha de pesquisa da Cátedra UNESCO Archai sobre as origens plurais do pensamento Ocidental. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia (crítica e recepção), memórias, identidades, usos do passado, críticas feministas, lesboerotismo.

Diante do exposto, resta-nos a pergunta: como conseguimos ter acesso a sua obra, levando-se em consideração que a questão das autorias e assinaturas não existiam em um mundo eminentemente oral? Ora, essa discussão se aprofunda, *a priori*, com base na compreensão de que a marca, *quicá*, mais importante e definidora da lírica grega é a presença do discurso entre o sujeito poético e o seu interlocutor, isto é, do diálogo propriamente dito, mesmo que esse diálogo não se concretize entre o emissor e o receptor, ele estará, via de regra, endereçado a alguém, à alteridade do poema. Em suma, o reconhecimento autoral das canções da antiguidade, “a despeito de não serem redigidos, “estavam presentes na consciência dos autores” (Rossi, 2013, p. 73 *apud* Ragusa, 2013, p. 15).

Nesse momento, certamente, a ideia de endereçamento lírico se constitui enquanto uma das formas de manter as canções/produções em circulação nesse período. No *corpus* sáfico, Fragmento 1²³, conhecido como “Hino a Afrodite”, exemplificamos:

1 Multifloreamente Afrodite eterna
 2 Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
 3 deusa não permita que dor e dolo
 4 domem meu peito

5 venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
 6 longe sem demora você veio
 7 logo que deixava teu lar paterno
 8 plenidourado

9 sobre o carro atacado e pardais velozes
 10 te levaram vários à negra terra
 11 numa nuvem de asas turbilhontes
 12 na atmosfera

13 junto a mim no instante você sorrindo
 14 deusa aventurada de face eterna
 15 perguntou-me por que de novo sofro
 16 chamo de novo

17 e o que mais desejo que seja neste
 18 louco peito quem eu de novo devo
 19 seduzir e dar aos amores? quem ó
 20 Safo te assola?

21 pois se agora foge virá em breve
 22 se presentes nega dará em breve
 23 se desama agora amará na hora
 24 mesmo que negue

²³ Único fragmento considerado completo de Safo, citado por Dionísio de Halicarnasso.

25 venha agora aqui me livrar das longas
 26 aflições conceda os afãs que anseio
 27 neste peito e seja aliada nesta
 28 linha de luta.
 (Safo, trad. de Flores, 2020, p. 29)

Observamos que o sujeito poético fala diretamente à deusa Afrodite, em tom súplice ao invocar a divindade do amor, a musa, pedindo auxílio em seus tormentos passionais. Desde o início, a composição assume um tom de súplica pessoal e intenso, em que a poeta se apresenta como alguém subjugada pelo desejo e pela ausência da pessoa amada. A relação com Afrodite é ao mesmo tempo religiosa e íntima, Safo não apenas reverencia a deusa, mas conversa com ela. Esteticamente, o fragmento revela traços centrais da poesia sáfica: o uso da primeira pessoa, o tom confessional e a musicalidade. Percebemos, então, que Safo se dirige a Afrodite, que por sua vez responde (versos 18 ao 19), e os destinatários do poema começam a se proliferar como se estivéssemos numa casa de espelhos.

Temos diversas “Afrodites”, de um lado: a destinatária presente, a destinatária do passado, a deusa que desce do céu, aquela que fala na quinta e sextas estrofes (quem de novo devo convencer do seu amor?). E do outro lado, há diversas Safos, aquela que faz o pedido no momento de agora, a destinatária passada da deusa, ou seja, aquela que pediu outras coisas em momentos anteriores (demarcado pelo uso insistente do advérbio de tempo em “de novo” [versos 15 e 18]). Portanto, diante destes dois prismas, se proliferam várias Safos e várias Afrodite, fazendo do poema polifônico.

O poema invoca uma deusa no início, utilizando o advérbio “multifloreamente” que de acordo com Rafael Brunhara (2020, p. 183), professor de língua e literaturas grega na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na resenha intitulada *Uma ideia de Safo*, a palavra escolhida pelo tradutor Guilherme Gontijo Flores para traduzir “poikilóthrona” possui dois sentidos possíveis do epíteto grego, que pode significar “tronovariegado” (poikilos, variegado, + thronos, trono) ou “manto bordado de flores” (poikilos, florido, + throna, bordado).

Assim, o poema segue as convenções das preces gregas, as quais no momento de reza a uma divindade, primeiramente se deve enumerar/descrever os atributos, o parentesco da deusa e as ocasiões passadas em que a ajuda foi recebida. Em todo caso não é uma prece comum, é um poema extravagante, pois inclui um relato das visitas passadas da Afrodite, dado que Safo é recorrente nesses pedidos. Ela chega nessa face mortal como se estivesse levemente zombando, no entanto, parece sinalizar um divertimento do que realmente estar furiosa com sua interlocutora Afrodite.

Ora, na passagem da cultura oral para a escrita, dito de outro modo, da Grécia Arcaica para a Grécia Helenística - entremeado pelos dois períodos, há ainda a Grécia Clássica, muito associada ao teatro e à filosofia, porém faz parte de um arco temporal bem mais curto que os outros - bastante material se perdeu, embora muitos dos textos tenham sido preservados nos papiros ou nas citações feitas pelos pensadores antigos, conforme mencionado anteriormente.

Sendo assim, na fase helenística (334-323 a.C), quando Roma passa a dominar a Grécia, erige-se a famosa Biblioteca de Alexandria²⁴, momento que marca a saída da prevalência da cultura da oralidade e a entrada efetiva do código escrito da linguagem no território. É importante salientar o fatídico incêndio que acometeu a biblioteca de Alexandria, em 47 a.C, provocando sua destruição, consequentemente, de todo seu acervo também.

Mesmo no papel a poesia nunca abandonou a música, por isso ela vive uma nostalgia sem fim de uma época em que ela era canção, isso acontece devido ao desejo de voltar a ser corpo, presença, apresentação e não somente representação da vida. Michael Hamburger (2007, p. 20) tradutor alemão-britânico, poeta, crítico no livro *A verdade da poesia* afirma: “A verdadeira razão pela qual a literatura então “aspirava à condição de música” era a consciência incômoda de que a palavra escrita, apesar de tudo, é um meio que resiste à purificação que dela se exige”, logo, ele está afirmando que não existe uma pureza na linguagem poética, porque ela não dá conta da totalidade da experiência humana. Por outro lado, ao mesmo tempo ela tem uma linguagem privilegiada, porque tem vocação para apresentar as coisas em sua materialidade, e por isso investe na própria materialidade.

O século XIX é o momento em que essa herança corporal, performática e musical começa a ser recuperada, porém lida com um paradoxo: como recuperar o corpo, o canto e a musicalidade pela poesia escrita, ou seja, sem abandonar a letra? Ora, de imediato, a resposta parece ser simples, o ritmo é quem dá a cadência sonora, seja do corpo, na música, na dança, nas modulações da fala.

O ritmo empuxa a frase para um ciclo de alternâncias em busca de uma unidade orgânica profunda, lembrando as idas e vindas da respiração em que o inspirar e o expirar são opostos, mas complementares para a vida dos pulmões e do corpo todo. A entonação também compreenderia uma dualidade de base: sílabas altas e sílabas baixas, sílabas agudas e sílabas graves. Umas e outras formam a curva melódica que sobe e desce em função do contínuo expressivo do discurso (Bosi, 1997, p. 117).

²⁴ De acordo com Giuliana Ragusa (2013, p. 29) em *Lira grega*: antologia de poesia arcaica, era na realidade, uma das salas do chamado Moseion (Museu, literalmente, a casa das Musas) erguido pelo faraó Ptolomeu I (o Sóter), que governou o Egito entre 305-285 a. C., após ter sido general de Alexandre, o Grande, príncipe macedônio que foi pupilo do filósofo Aristóteles.

No trecho citado, Alfredo Bosi (1997, p. 117) propõe uma visão vital do ritmo poético, comparando-o ao movimento essencial da respiração, inspirar e expirar, que sustenta a vida. O ritmo, nessa perspectiva, não é apenas um recurso técnico ou formal da poesia, mas uma estrutura viva, que dá ao poema um movimento interno, pulsante, quase fisiológico. Ao destacar essa alternância de forças, como as sílabas altas e baixas, agudas e graves, Bosi está afirmando que precisamos entender o poema como acontecimento sonoro.

A curva melódica mencionada indica que o ritmo na poesia não é estático, mas fluido e sensível ao conteúdo emocional e simbólico do texto. O ritmo organiza o discurso poético como um gesto corporal e sonoro, em que cada sílaba carrega uma inflexão, uma entonação que contribui para o sentido do poema. Ao estabelecer esse paralelismo entre o ritmo da linguagem e o funcionamento do corpo, Bosi reforça a ideia de que a poesia é, em sua essência, uma forma de vida que se realiza na matéria sonora da linguagem. Trata-se, portanto, de uma defesa da poesia como experiência total - corporal, sensorial e expressiva - em que a forma e o conteúdo são inseparáveis.

1.2 Conceitos e fronteiras: Epíco vs Lírico

Quando pensamos no termo “lírica”, nós já estamos o inserindo em uma discussão teórica que surgiu, *a priori*, na Grécia, mais tarde percorre o mundo latino e se consolida nas discussões sobre literatura no século XVIII e XIX, reverberando até hoje. Lírica é uma palavra originária do grego *lyrikós*, portanto, ao pensarmos nela atualmente, em sentido *stricto sensu*, estamos nos referindo à definições que surgiram na Grécia e que servem desde então para conceituar a própria composição literária tanto moderna quanto aquela utilizada para entender o que os gregos estavam produzindo naquele dado momento: canções. Parafraseando William Allan (2024, p. 59), desde a modernidade a palavra “lírica” é utilizada de maneira genérica pois abarca toda a poesia grega antiga que não seja épica e dramática. Sobre isso, costumamos dividir os gêneros em três: épica, lírica e drama, que podem ser subdivididos em gêneros menores, tais quais: jambos, elegia e a poesia lírica propriamente dita (a solo e a coral), como já mencionado.

Grosso modo, a épica é essencialmente narrativa e objetiva, ao passo que a lírica se coloca enquanto sua antípoda, haja vista a predominância da linguagem do “eu” - da subjetividade -, ou seja, o eu voltado para as suas afecções, sentimentos etc. A síntese desse gênero irá se desdobrar no drama, cuja forte característica é o diálogo e a encenação por intermédio de personagens.

Uma primeira questão a ser refletida é o tratamento de Aristóteles (2011) em *A Poética* no que diz respeito à lírica, pois ela foi silenciada por ele, já que não era um gênero mimético. Ora, com o advento do Romantismo, a teoria de Aristóteles é repensada, porque podemos considerá-la como *mimese*, a imitação das afetações de um eu. Assim, a lírica passa a integrar a tríade de gêneros (tragédia, epopeia e lírica)

Sem dúvidas, quando retornamos para a Grécia Arcaica, temos nossos primeiros exemplares de lírica, o primeiro poeta do qual temos notícia é Alcman (sec. VII a. C.) e o último poema seria de Píndaro, que chegou datado de 446 a. C, sendo este o arco temporal que compreende o gênero lírico. Foi produzida lírica depois, naturalmente, no entanto, o grande período da lírica foi o arcaico.

Ao longo da história da literatura, o conceito de “sujeito lírico” foi atravessado por diversos conflitos. Até hoje, as discussões a respeito deste termo são muitas, por vezes marcada por indagações que pretendem chegar a uma resposta universal e satisfatória que seja capaz de resolver de uma vez por todas a tensão entre a autobiografia e a ficcionalidade presente nas questões que circundam a enunciação dessa categoria textual na poesia.

Dito isso, ressaltamos que a análise do sujeito lírico, com base no objetivo desta dissertação, constitui uma chave fundamental para compreender como as identidades lésbicas se constroem na poesia contemporânea, pensando o eu lírico como algo que se define na performance, no acontecimento do poema e na relação que ele estabelece com o mundo ao redor, paisagens, objetos, pessoas. Ora, isso significa dizer, de antemão, que as experiências empíricas de ser-estar lésbica no mundo (matéria vivida) se projetam na matéria poética e se transforma.

O ensaio “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e autobiografia”, do pesquisador francês Dominique Combe (2010) discute e problematiza o conceito de sujeito lírico, percorrendo impasses existentes na tradição crítica europeia, formada por uma relação descontínua entre corpo e espírito. Ele contrapõe essa visão dicotômica por meio de uma concepção dialética de eu lírico, situando-o não somente enquanto categoria textual tampouco só como pessoa, pois essas duas dimensões estão fundidas na materialidade do poema em uma relação de simbiose constante.

Em diálogo com Combe, o já citado teórico Yves Vadé (1996), em seu texto “A emergência do sujeito lírico no Romantismo”, afirma que para entender a tensão entre biografismo e ficção, é necessário reler, primeiro, o Romantismo, pois ele é o movimento que inaugura, ao contrário do que se costuma declarar a seu respeito, a dicotomia entre essas duas

dimensões, de modo a não negar sua dupla oposição, mas pensando-as juntas, de maneira interligada. Assim, segundo ele, a poesia lírica se define da seguinte maneira:

Gênero escrito se apresentando como palavra proferida: o lirismo romântico se inscreve a princípio nessa contradição. Contradição fecunda, podemos pensar, mas que por ela mesma seria suficiente para tornar problemática a posição do sujeito da enunciação. Diríamos que desde a idade clássica os “cantos” líricos eram produzidos sem serem cantados e que isso contentou a todos. Mas os românticos querem fazer mais. Eles levam ao extremo a tensão entre uma enunciação lírica que explora todos os recursos da escritura e a vontade de uma presença que, em outras épocas, era reservada à performance oral, ou seja, a uma palavra encarnada em uma voz e em um corpo (Vadé, 1996, p. 2).

Logo, pode-se evidenciar que há uma visão equivocada acerca da poesia romântica, porque não se trata meramente da enunciação de um eu lírico isolado, preso a um interior fechado. Na verdade, ele está circunscrito em uma relação instável entre si mesmo e a alteridade - mundo físico, natural e a própria literatura. O poema, nesse sentido, está conectado a dados da experiência real do poeta - no sentido filosófico, existencial e psicológico - ao passo que essa experiência é desdobrada, reconstituída e reelaborada ao ser materializada em texto, porque passa por um processo de transfiguração que tem a ver com a linguagem e com a vida, simultaneamente.

Sobre o contexto de criação do Romantismo, Czeslaw Milosz (1911 - 2004) pontua no livro *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século* (2012) relevantes considerações acerca da poesia deste período:

Como se deu que ser poeta no século XX signifique adestrar-se em todo tipo de pessimismo, sarcasmo, amargura, dúvida? Nesse aspecto não há grande diferença entre meus anos de juventude e o momento atual, em que o século caminha para seu fim. O que talvez constitua a especificidade das últimas décadas é generalização das atitudes negativas, a tal ponto que o poeta acabou sendo alcançado pelo homem das ruas. Quando poeta acabou sendo alcançado pelo homem das ruas. Quando jovem, senti o completo absurdo de tudo o que ocorria em nosso planeta, um pesadelo que não poderia terminar bem - e na verdade encontrou sua expressão perfeita no arame farpado dos campos de concentração e nas câmaras de gás (Milosz, 2012, p. 47).

Com isso, a leitura reducionista que se faz a respeito do Romantismo demonstra a prevalência de um eu essencialmente subjetivo, cujo espaço está profundamente territorializado pela figura do artista. Tendemos a pensar a modernidade poética nascendo no romantismo,

momento em que o ouvido é substituído pelo olho, o corpo substituído pela letra. Vadé (1996) argumenta que desde o século 13 para cá, a oralidade e o canto vão ser cada vez mais reprimidos na história da poesia. Essa repressão e retração da oralidade e do corpo vai dando origem a uma escrita cada vez mais solitária, cada vez menos sonora e performática, menos associada à presença corporal.

Concebe-se como a faculdade mestra do lirismo não tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia oferece a verdade da vida. O Romantismo pressupõe a transparência do sujeito, o que permite ao exegeta ler o poema como a “expressão” do “eu” criador. É, ainda, necessário que a linguagem seja adequada ao ser e à pessoa, e por isso, que se possa conhecer a pessoa “em si”, independentemente de sua obra [...] o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito (Combe, 2010, p. 115-116).

Nessa direção, entende-se que o conceito de sujeito lírico nasce quando poesia começa a desconfiar do empirismo autobiográfico, sua gênese, então, se dá, senão, da necessidade de fundação de um conceito literário e não psicológico, haja vista que o psicológico prevê a existência de um eu anterior ao texto. O problema disso é que o texto literário assume um lugar secundário, como resultado de algo que existe antes, tal qual a figura do autor.

A própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente “desumanizada”, sem a necessidade de o poeta tentar projetar a pura interioridade exteriormente - como Rilke fez algumas vezes - ou de perder-se e achar-se nos animais, nas plantas e nas coisas inanimadas. O equilíbrio exato entre a expressão do sentimento e a penetração do mundo exterior talvez seja um problema para os poetas quando não estão escrevendo poesia, bem como para aqueles críticos cujos interesses principais são psicológicos e filológicos (Hamburguer, 2007, p. 48).

Com isso, observa-se que para o autor, a própria linguagem já carrega a marca do humano, o que torna impossível uma poesia totalmente “desumanizada”, mesmo quando o poeta tenta se afastar da expressão direta do eu. Isso significa que, independentemente da tentativa de abstração ou objetividade, a poesia sempre será, de algum modo, uma forma de expressão humana.

Diferentemente, se por um lado, a lírica possui o caráter da dialogicidade entre o eu poético e o seu interlocutor, o gênero épico se realiza por meio da monumentalização e da idealização da ação humana em forma de narração. Sendo assim, quando Aristóteles (2011)

afirma em sua obra *Poética* que um dos três gêneros literários é o gênero épico, ele o está identificando enquanto gênero narrativo.

A epopeia combina com a tragédia no fato de ambas constituírem imitação de assuntos sérios, porém diferem pelo fato de o épico empregar uma métrica simples e a forma narrativa. Outra diferença é a extensão, porquanto há um esforço na medida do possível, no caso da tragédia de não ultrapassar o tempo de uma revolução solar, ou perto disso; na epopeia não há limite de tempo, sendo ela nesse aspecto distintiva, isto embora no começo a prática adotada no trágico e no épico fosse a mesma (Aristóteles, 2011, p. 48).

Apesar das dificuldades de definição, podemos entender que o gênero épico se organiza em torno de uma figura muito simbólica e significativa, o herói. Com isso, o enfoque se dá na trajetória desta personagem, em suas viagens, acontecimentos de batalha, enfrentamento de fenômenos sobrenaturais que podem ser tanto históricos quanto mitológicos. Além disso, a poesia épica tem caráter fundacional, porque está ligada a um povo, a uma identidade que pretende se historicizar pelo ato da narração.

Nesse sentido, a epopeia reflete uma preocupação básica do ser humano de superar a limitação que é própria de sua natureza humana, a morte e o esquecimento, por consequência. Para os gregos, a maneira de se manter imortal é se fazer vivo na memória daqueles que estão sobre a terra, o grande empenho se faz na superação dessa limitação.

Ainda que os deuses e divindades estejam presentes na epopeia na posição de antagonistas, os protagonistas são, geralmente, os humanos, e estes deuses fazem parte desta ficcionalização na medida em que o papel e a presença deles se relacionam diretamente à ação humana, contra ou a favor. Logo, o cerne da epopeia é o homem e seus atos. Para complementar, segundo Octavio Paz (1982, p. 240) em *O arco e a lira* “[...] os heróis épicos são também heróis trágicos; a reflexão que o herói trágico faz sobre si mesmo não está limitada por uma coação eclesiástica ou filosófica; e sim, essa reflexão se refere aos próprios fundamentos do homem e do mundo.”

Com efeito, para que os feitos deste grandioso personagem se consagrem enquanto imortais para a sua comunidade/povo, ele terá de passar por diversos e sucessivos obstáculos, os quais correspondem aos ritos de passagem desta aventura, por isso há um quê de tragicidade nessa travessia, para configurar o drama da representação literária.

Em *Os Lusíadas* (1572) - obra dividida em dez cantos, 1102 estrofes e 8816 versos, todas em oitavas decassilábicas-, Luís Vaz de Camões demonstra o percurso de Vasco da Gama, um herói português que embarca rumo ao desconhecido, no caminho da errância, para dar

continuidade à demanda de seu país: a expansão territorial. Destarte, “[...]Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos” (Rosenfeld, 2008, p. 17) - nesse caso, Vasco da Gama se torna o porta voz dessa missão imperiosa.

Os Lusíadas, única obra publicada enquanto Camões esteve vivo - seus poemas líricos foram editados e publicados apenas quinze anos após seu falecimento, em 1595 -, possui uma funcionalidade política na época de sua feitura e publicação, pois pretendia reacender uma chama na alma portuguesa, a que Portugal era uma nação gloriosa. Octavio Paz (1982, p. 238) afirma que por meio da épica, o povo se vê como origem e como futuro, isto é, como um destino unitário, que a ação heroica dotou de um sentido particular (ser digno para esse passado que sempre se apresenta a nossos olhos como um modelo).

Além disso, vale dizer sobre o aspecto mítico do épico, pois o gênero lida com um tempo específico, o de um passado remoto inalcançável aos mortais do tempo presente, um passado que já não é recuperável, a não ser pela própria materialização desse passado em linguagem, isto é, pelas narrativas que o tornam vivo na memória da comunidade. Logo, a poesia mítica também se trata de poesia heroica, porque o mundo do mito é o mundo de deuses e homens, onde os humanos são personificados na figura dos heróis. Não obstante, apenas com a presença muito próxima dos deuses se faz possível o entrelaçamento dos planos divino (mitológico) e humano (heroico).

No épico de 1572, o amor surge como um antídoto às guerras e às injustiças cometidas ao povo português durante a viagem. Todavia, os anos quinhentos em Portugal eram tempos agitados devido à instauração do Tribunal de Santo Ofício em 1536, o que potencializava a repressão religiosa realizada pela Contrarreforma, aspectos esses ficcionalizados por Camões n’*Os Lusíadas*. Portanto, diante desse contexto, o escritor não só tinha a intenção de consagrar a expansão territorial como também de espalhar a fé cristã e católica, a viagem de Gama se realiza enquanto uma missão.

Com relação a biografia do poeta, encontramos certas dificuldades de ponderar o que é fato ou ficção, movimento análogo ao que aconteceu com Safo, aliás, alguém devido ao espaço-tempo que os separa. Os relatos constam que o poeta nasceu em 1524 e morreu em 1579/1580, com 55 ou 56 anos. De certa forma, essa imprecisão acerca da pessoa por trás do poeta nos obriga a nos ater menos à vida e mais à obra dele. Sabe-se, no entanto, que ele foi poeta, viajante e soldado, três papéis possíveis apenas à um itinerante tal qual ele o foi em vida.

Trazer Camões para o mundo hodierno pode se tornar uma tarefa um tanto quanto complicada, tendo em vista as preocupações e demandas contemporâneas no que diz respeito

às questões de gênero, sexualidade e racialidade. Não possuímos a pretensão de resolver quaisquer dessas querelas, pois o mundo de Camões era um e o nosso totalmente outro, porém, talvez, abrir algum espaço ao debate que nos é emergente no agora se configura como aspecto incontornável do propósito deste trabalho, não para dismantelar a obra camoniana, mas para partir dela na construção de diálogos e na imaginação de (outro) mundo possível por meio da temática amorosa e erótica sobremaneira.

1.3 Amor e poder na Ilha dos Amores

A “Ilha dos Amores”, localizada nos dois últimos cantos d’*Os Lusíadas* apresenta diversos elementos que remetem ao universo bucólico, como a idealização da natureza, o ambiente paradisíaco, a presença de ninfas e o clima de prazer guiado pela Deusa Vênus. Neste ambiente, os “heróis portugueses” encontram um *locus amoenus* – um lugar agradável e fora do tempo histórico, onde o corpo e o desejo podem ser celebrados - o que sugere um afastamento da guerra e da travessia marítima em direção ao prazer e ao ócio, sendo ela, a Ilha, o último destino das naus portuguesas no retorno a Portugal.

Camões inventa um lugar imaginário onde Vênus prepara para os navegantes, homens divinizados, um momento de delícias e descanso em virtude da “glória por trabalhos alcançada” (*Lus*, IX, 18, 8). Evanildo Brechara, professor, gramático e filólogo brasileiro, juntamente com Segismundo Spina, também professor, poeta e romancista brasileiro, tem publicada em 2001 uma edição d’*Os Lusíadas*, livro pelo qual, a respeito deste canto (décimo) em específico, apresentam uma pequena introdução:

[...] num ponto qualquer do Oceano Índico, talvez do Atlântico, Vênus prepara aos destemidos lusos uma recepção para repouso da viagem e prêmio daquele notável empreendimento, aparelhando uma ilha flutuante, povoada de ninfas, um mundo encantado e irreal, em que as ninfas se unem em festivas núpcias aos hóspedes da ilha, simbolizando assim o ingresso dos intrépidos navegantes portugueses no reino da imortalidade (Brechara e Spina, 2001, p. 207).

No entanto, essa cena vai além do simples bucolismo, pois está integrada a um projeto épico e alegórico. A Ilha funciona como recompensa simbólica pelos feitos dos navegadores e, ao mesmo tempo, como espaço de revelação e consagração mítica da missão imperial portuguesa. Camões funde, assim, elementos bucólicos com a grandeza da epopeia, fazendo da natureza e do erotismo não apenas um deleite sensorial, mas também um meio de glorificação

da pátria, visto que Vasco da Gama, navegador português, além de receber o sexo e as mulheres (ninfas) como “prêmios”, recebe o maior presente, que era a lógica do mundo.

Vejamos o trecho abaixo, situado na estrofe 64 do canto IX (parte II):

Nesta frescura tal desembarcaram
 Já das naus os segundos Argonautas,
 Onde pela floresta se deixavam
 Andar as belas deusas, como incautas,
 Alguas doces cítaras tocavam,
 Alguas harpas e sonoras frautas;
 Outras cos arcos de ouro, se fingem
 Seguir os animais que não seguiam
 (*Lus*, IX, 64)

O poeta descreve a chegada dos navegadores portugueses à "Ilha dos Amores". Ao desembarcarem, eles encontram um ambiente agradável e harmonioso, onde as ninfas circulam pela floresta. Essas figuras femininas aparecem tocando instrumentos musicais, como cítaras, harpas e flautas, o que contribui para a criação de uma atmosfera de encanto e prazer. Além disso, é notório salientar que algumas delas “fingem” caçar animais com arcos de ouro, mas essa atividade é apenas uma encenação sedutora, já que o objetivo das ninfas é atrair a atenção dos navegadores. A descrição, nesse sentido, valoriza a beleza das ninfas e da natureza, construindo um cenário idealizado que antecipa os prazeres que serão oferecidos aos portugueses como premiação por suas conquistas marítimas.

Segundo a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e romancista, Teresa Cristina Cerdeira (2025, p. 158), o canto da ilha se configura como

A história que foi é essa que conhecemos, iniciada pelos navegadores no século XV e perpetuada pelos séculos seguintes – viagem conhecimento, conquista, colonização, saques e guerras, escravidão, imperialismo e novas guerras. Já a viagem que poderia ter sido fica fora da história. É mera hipótese. Só que a História não é feita com hipóteses, ela é feita com fatos. Os poetas, sim, esses ainda podem sonhar com o que poderia ter sido. **E o Canto IX de *Os Lusíadas* fica sendo o da história que teria sido bom contar** (grifo nosso).

Concordamos com Teresa Cerdeira (2025) no sentido que a Ilha Enamorada constitui um espaço do (im)possível, isto é, no sentido histórico não podemos negar o que de fato aconteceu devido ao projeto colonial. Nesse viés, o Canto IX de *Os Lusíadas* introduz uma utopia em que a viagem marítima culmina na celebração do amor, porém não deixa de tecer duras críticas à sociedade de então:

Vê que aqueles que devem à pobreza
 Amor divino, e ao povo caridade,
 Amam somente mandos e riqueza,
 Simulando justiça e integridade.
 Da feia tirania e de aspereza
 Fazem direito e vã severidade.
 Leis em favor do Rei se estabelecem;
 As em favor do povo só perecem.
 (*Lus*, IX, 28).

A cena em questão denuncia a realidade à época caracterizada de “feia tirania e de aspereza”, gesto que interpela tanto os leitores de seu tempo quanto os das gerações futuras. Trata-se de um convite à reflexão sobre o mundo que construímos, marcado pela violência, pela desigualdade e pelo abuso do poder, aproximando-se de um horizonte cada vez mais distópico e aporético.

Conforme Luís Maffei (2014, p. 523), professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), poeta e crítico literário, no artigo “Segundo Camões, a pedagogia de Vênus e Cupido pelo amor no mundo” argumenta:

[...] que o mundo desamante, cheio de “coisas mortas”, entenda que nada é capaz de interditar o poder do amor, e do amor erótico, pois é Cupido, seu auxiliar na montagem da Ilha, o alocutário da estância. Eros, mais uma vez, se encontra com Ágape no poema, pois uma proposta de comunhão entre os homens se põe em processo de revolução pelo deus que dá muito corpo, além de potencial desafio a muitas morais, ao amor. O “filho único” (X, 43,1) de Vênus, peralta e dono de rebeldia própria, precisa enfrentar, numa espécie de guerra benigna, “o mundo” que “contra” sua “potência se revela”.

No entanto, apesar dos ensinamentos de Vênus e Tétis sobre o amor, figuras de agência e liderança na ilha, a história portuguesa se pautava na ótica dos navegantes, dos “barões assinalados”²⁵, oriunda de uma época medieval que, sem atenuar, se sustentava pela misoginia. Ora, à altura, mulheres, homossexuais e negros não tinham quaisquer reconhecimentos sociais e públicos, o poder era masculino e, sendo assim, o corpo feminino na ilha se configura enquanto despojo de guerra dos conquistadores, prática recorrente no período de Camões, em que as mulheres eram frequentemente reduzidas à condição de espólio das conquistas imperialistas.

O que nos interessa a respeito dessas possíveis leituras com base no episódio da ilha camoniana é pensá-la como intertextualidade. Reconhecemos que se trata de um campo poroso,

²⁵ Termo utilizado por Camões, se refere aos homens navegantes e corajosos de Portugal.

cheio de imbróglios, até porque, embora Camões tenha se mostrado deveras incomodado com diversas questões de seu tempo, mostrando seu caráter transgressor, os cantos da ilha reproduzem valores culturais questionáveis, sobretudo com relação às leituras contemporâneas.

A proposta de Patrícia Lino, quem dialoga com o escritor português em *A Ilha das Afeições* (2023), é a de justamente perturbar as estruturas desse dado contexto refletido no campo literário, muito atual por sinal, e expandi-lo para, sem dúvidas, inscrever outros sujeitos minorizados, reescrever a história da ilha, neste caso, a das mulheres lésbicas e sapatonas no protagonismo da viagem amorosa - não colonial, claro.

2 AMOR E DESEJO SÁFICO EM MAR BECKER E PATRÍCIA LINO

Amar é... passar a ferro o vestido da amada, quando não se gosta de passar, só para aliviar a pressa dela, que também não gosta de fazê-lo e está atrasada para o trabalho. Amar é... compreender que o sangue da mulher amada tem cinco componentes: hemácias, plaquetas, leucócitos, polvilho e queijo. E sair pela cidade pouco conhecida, durante a chuva, à cata de um pão de queijo decente, quentinho, que lhe aplaque a crise de abstinência.

(Cidinha da Silva em *Canções de amor e denço*).

Neste capítulo, propomos discutir como as seguintes formas gregas do amor - *eros* (amor sensual), *philia* (amor na amizade) e *ágape* (amor divino) - se articulam aos poemas de mar becker e Patrícia Lino, com especial atenção à maneira com a qual suas líricas reconfiguram o erotismo lesbiano em chave contemporânea. Porém, apesar de dialogarmos com esses três tipos de amores, outros existem para a filosofia grega antiga, a citar: *storge*, *philautia*, *pragma*, *ludus*. Entretanto, nosso enfoque, em maior instância, se dá ao *eros*, em razão de sua centralidade nos poemas. Interessa-nos refletir como o amor, em suas múltiplas camadas, atua como força estética, política e subjetiva, na medida em que tensiona a relação entre sujeito, mundo e linguagem.

Ocorre, no entanto, que a concepção de amor muda de cultura para cultura, constituindo-se, pois, enquanto terreno de estudo amplo e poroso. No mundo, o discurso acerca do amor é

bastante variável, mas podemos observar, inegavelmente, que sua presença atravessa toda a experiência humana de forma imanente.

Para o escritor, professor e psicanalista Christian Dunker (2024, p. 14) em *A arte de amar*, entender o amor e suas práticas se tornou uma necessidade ontológica, isso significa dizer que a forma pela qual interagimos com este afeto condiz com os discursos que são produzidos por ele, trata-se, por conseguinte, de todas as narrativas e convenções construídas acerca dessa difusa espécie de afeto, que também é sintomática da nossa relação com o mundo, quando observamos os produtos culturais: filmes, novelas, literatura, bem como pelas instituições sociais, a família, a igreja, a escola etc.

No livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, o escritor Roland Barthes (2018 p. 33) reúne diversos exemplos de enunciados sobre a tópica amorosa na literatura ocidental, diga-se de passagem, europeia. No capítulo “O intratável”, ele afirma: “Ao contrário de tudo e contra todos, o sujeito afirma o amor como valor.” O amor, assim, se vale de uma emoção que se torna capaz de gerar pensamento, sentido, valoração, portanto, constitui-se de uma fusão entre o exterior e o interior.

Ao nos aproximarmos do pensamento da escritora e teórica estadunidense bell hooks (2020, p. 45) no livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, quando ela alerta sobre a confusão que realizamos quanto ao que pretendemos dizer ao proferir a palavra “amor”; fica notória a nossa dificuldade de amar, porque a cultura em que estamos inseridos não nos ensina a praticar o amor, ou seja, a pensar nele enquanto verbo e, nesta direção, ela afirma que o amor não se reduz apenas ao nível do sentimento, mas também, e sobretudo, o da ação.

Seguindo essas concatenações, pensar o amor enquanto matéria discursiva nos leva à signos e imagens que se agitam em torno desta pequena palavra. Mais do que uma construção cultural e artística, é também, uma construção filosófica, porque o amor é a tese movente que leva o sujeito poético ao *frisson* (saída de si) do ato erótico, e posteriormente o modifica e o confronta de forma espiritual e existencial.

Anne Carson (2022, p. 19), estudiosa norte-americana da tradição lírica grega, sobretudo no que se refere aos estudos de Safo, no livro *Eros, O Doce-Amargo* nos diz que o amor não sobrevive sem o ódio no mesmo campo semântico. O interessante é que essa antítese, consolidada enquanto topos da poesia clássica ocidental não se restringe à poeta lésbia, pois outros poetas antigos como Catulo, Arquíloco, Homero, entre outros também retratam esta contradição do amor em suas produções, e não por coincidência, ela se reconfigura e se desdobra no contemporâneo.

À título de curiosidade, o poema de Catulo (c. 87-c. 54 a.C.), poeta romano:

Odeio e amo. Talvez pergutes por que faço isso.
 Não sei, mas sinto que acontece e me torturo.
 (Catulo. 85, trad. Paulo Sérgio de Vasconcellos)

O célebre dístico do poema “85” de Catulo condensa de forma concisa a contradição do sujeito apaixonado. Forte carga verbal marca a enunciação, com a sucessão de verbos que indicam ação e afeto (“odeio”, “amo”, “faço”, “sei”, “sinto”, “acontece”, “torturo”), o que intensifica a dimensão experiencial e imediata do conflito interior interceptado pelo mundo exterior do eu poético. Além disso, a justaposição sintagmática de termos opostos reforça a ambiguidade do próprio enunciado: amor e ódio coexistem no mesmo plano, porém sem resolução. O resultado é a construção de um paradoxo que não busca ser resolvido, mas exposto e experienciado, logo, evidencia a instabilidade emocional do amante e a natureza contraditória da experiência amorosa.

Essa transitividade do amor evidencia que, embora os discursos sobre esse afeto partilhem um imaginário comum, eles se reconfiguram na experiência da linguagem. Quando o sujeito do enunciado se encarna na matéria poética, a emoção é mediada pelo fazer poético, assumindo novas configurações formais e estilísticas.

2.1. mar becker, a poeta mergulhadora

*(...) uma mulher precisa ter dinheiro e um teto
 todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever
 ficção.*

(Virgínia Wolf em *Um teto todo seu*)

Numa entrevista²⁶ publicada no *Youtube*, mar becker é convidada a se apresentar aos internautas, ao passo que se descreve da seguinte maneira: “mar becker, nome oficial Marceli Andresa Becker, uma gaúcha de Passo Fundo, que se enveredou para a escrita em algum momento e não soube mais sair” (becker, 2026). Essa breve introdução nos revela algo da identidade de becker que vale a pena destacar: ela nasceu no interior do estado do Rio Grande do Sul, em 1986. Esse aspecto geográfico e extraliterário, sem dúvidas, penetra a sua condição de escritora, uma vez que volta e meia mar becker regride a sua terra natal, a sua vivência interiorana, tendo como exemplo: “no interior do sul, é comum que as pessoas cresçam sem/conhecer o mar/ no meu caso, foram todos os anos de infância/ só imaginando” (becker,

²⁶ Link da entrevista disponibilizado nas referências bibliográficas da dissertação.

2020, p. 18), e nos transporta junto a ela em um movimento sensível, crítico e político da realidade social a qual pertenceu. No entanto, Passo Fundo vai muito além de Passo Fundo, se desterritorializa, é ficção.

Além disso, tem formação e especialização na área de Filosofia, mais precisamente em Metafísica e Epistemologia. Todavia, sempre se interessou pela linguagem poética, como ela aponta na referida entrevista, pois ainda na infância frequentava a biblioteca pública de sua cidade e lia os livros de poesia disponíveis nas estantes, de escritores como Augusto dos Anjos, Herberto Helder e a escritora inglesa Virginia Wolf. Conta também que brincava junto a sua irmã-gêmea, Marielli, de escrever *fanfictions* e, nesse gesto, o despretenso interesse pela escrita foi tomando corpo e seriedade.

Antes de começar a publicar em editoras, a poeta gaúcha já era poeta de longa data; atuava no meio virtual por meio de postagens nos *blogs*, onde compartilhava seus poemas, atividade essa desempenhada até hoje, no *instagram*, o que possibilita um maior acesso aos seus textos por parte do público residente na *internet*.

Ela estreia com *A Mulher Submersa* (2020), livro que mais tarde se tornaria vencedor do Prêmio Minuano e finalista do Prêmio Jabuti, na categoria poesia. Na sequência, em 2022, publica o livro *Sal*. Um ano mais tarde, em Portugal, foi lançado *Canção Derruída* (2023), obra que reúne poemas de *Sal* e de *A Mulher Submersa*. Em seguida, lança *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas*, publicado pela Editora Fósforo em 2024. Por fim, seu último livro publicado até o momento, *Noite devorada* de 2025, ganhador do prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) na categoria Poesia. Hoje sua obra ocupa espaço de relevância em pesquisas e eventos acadêmicos - sobretudo em artigos, resenhas, conferências, festivais literários etc.

Dentre sua obra, selecionamos *A mulher submersa* (2020) e *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas* (2024) para discutir como essas duas antologias poéticas atravessam de modo particular o universo lírico da poesia lésbica, constituindo assim o que nomeamos de “cartografias sáficas”, a partir de um diálogo com a tradição poética e com os estudos de gênero e sexualidade sobremaneira.

Transversalmente, os dois livros se comunicam estabelecendo uma espécie de continuidade, como se estivessem ligados de maneira temática e formal, citamos alguns dos temas mais recorrentes: sexualidade: sinto tua boca/tua língua de mulher subindo pelo meu sacro/vindo pela linha da coluna” (becker, 2020, p.85); maternidade: “e eu, estéril/ eu então sou uma mulher estéril repleta de estrelas/de constelações” (becker, 2020, p.15) e trabalho doméstico: “por ficarem muito tempo expostas ao ambiente do lar, as donas/ de casa acabam

sendo tomadas pelo lar. é como uma doença” (becker, 2020, p. 89). Nesse ínterim, a relação entre o simbolismo da casa e a mulheridade é muito importante nos dois livros, pois confronta os papéis de gênero imbuídos ao ambiente doméstico.

A ligação figurativa entre as casas e os destinos femininos formula-se, pelo contrário, à base da relação metonímica de contiguidade existencial: as casas são mulheres na medida em que as situam e contêm no cerco do espaço doméstico; as mulheres são casas por desempenharem (ou se recusarem a desempenhar) diversos papéis relacionados com a domesticidade (Klobucka, 2009, p. 24).

Ademais, há uma consciência fundamental de coletividade e de historicidade feminina que perpassa os dois livros - muitas vezes reivindicado pelo uso do pronome em primeira pessoa do plural “nós” -, uma vez que todas as personas poéticas, ou melhor, as que ocupam lugar de relevância, são mulheres e meninas, desde as mais jovens, as mais velhas e as que já se foram - como sua vó Manuela, vítima de feminicídio -, e que, no entanto, continuam ecoando suas vozes.

À primeira vista, essa característica fica evidente quando percebemos um gesto afetoso com relação às mulheres que fazem parte da vida da poeta, materializado na dedicatória do livro *A mulher submersa*: “para minha irmã gêmea, marielli, minha mãe, meiri e minha avó, maria manoela/as três mulheres do mar onde submergi” (becker, 2020, p. 12). De acordo Vicente Cusin Dolgener (2024, p. 30), na tese intitulada “As poetisas respiradoras: Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Mar Becker e Marília Garcia”, “Becker costura um universo povoado por estrelas pop dentro de sua poesia prosaica. Como resultado desta “costura”, estabelece um contraste entre as pessoas mencionadas no mundo da espetacularização com a vida pouco visível das mulheres que lhe interessam, destacando-as.”

Esse endereçamento convoca o leitor ao chamado de que há uma genealogia feminina que sustenta a escrita de becker, o que evidencia, de antemão, uma tensão envolvida na relação entre o que pertence ao campo biológico e o que pertence ao campo cultural e ritualístico que se manifesta no sujeito poético.

Essa dualidade argumentativa fica evidente no trecho da sessão “as irmãs da ordem da lagoa” situado em *A mulher submersa* (2020): “a maquiadora de um salão de beleza disse-me outro dia/pela marca do batom num guardanapo pode-se identificar o padrão de vincos de uma boca, e pelos vincos saber que idade de/fato uma mulher tem/porque a idade biológica engana/são as marcas, os vestígios que falam a verdade/ (e toda mulher oculta uma velha em si)” (becker, 2020, p. 102). Ao observar a escolha do verbo impessoal em “pode-se identificar”,

percebemos a eliminação de um locutor específico na enunciação, o que universaliza esse olhar analítico sobre a mulher, como se o corpo feminino estivesse naturalmente refém das marcas da “degradação”, portanto, ela deve omitir do olhar alheio por causa dos julgamentos sociais.

Entretanto, becker critica o discurso social e cultural que condena o envelhecimento do corpo feminino, corroborado, por exemplo, pelo uso do *enjambement* em “de/fato”, pois rompe visualmente a expressão conhecida “de fato” e enfatiza a ideia de fissura entre aparência e realidade, uma vez que “são as marcas, os vestígios que falam a verdade”. Portanto, a personificação das marcas transforma o corpo em linguagem, como se o tempo inscrito na matéria física pudesse falar por si, quando os vincos e vestígios se manifestam na materialidade do corpo.

Logo, a velhice aparece não apenas como destino intransigente, mas como presença latente no interior e exterior de toda mulher, gesto que nos transporta a um sentimento histórico e crítico: as mulheres são todas iguais/ por isso quando caminho pelo bairro vejo-me nos olhos que me olham” (becker, 2020, p. 106). A repetição do verso “as mulheres são todas iguais” em todo o poema aparece como referência a um ditado popular em que generaliza e padroniza comportamentos femininos, e aqui mar becker subverte esse teor negativo imbuído a ele.

Depois, aparecem referências literárias, tais como: Virginia Wolf em “virginia/também moro a cem metros da água” (2020, p. 39), Ana Cristina César em “o azul dos olhos de ana cristina césar” (2020, p. 41), Gertrude Stein em “sou a que atravessa o dia pensando em rosas [...] de gertrude stein” (2020, p. 106), Sylvia Plath em “sylvia havia terminado com ted há pouco quando se suicidou usando gás de cozinha (becker, 2020, p. 108), Safo em “em minha imaginação safo tem cabelos longos, muito longos” (becker, 2020, p. 37). Dessa forma, a poeta constrói uma genealogia de mulheres escritoras póstumas, revelando seu posicionamento epistemológico em direção àquelas que a formaram - também escritora - em virtude de uma hierarquia literária que privilegia homens.

Para as mulheres, historicamente privadas do poder simbólico da autoria e da autoridade cultural, a construção de uma subjectividade coerentemente poética e feminina afigura-se como um objectivo pelo menos tão urgente como a desconstrução do sujeito monolítico e autoritário que tem preocupado os seus irmãos em literatura e teoria (Klobucka, 2009, p. 70).

Nesse sentido, a escrita de mar becker, enquanto acúmulo - ou *amasamiento*²⁷ - de identidades simbólicas femininas reage contra a formação do cânone cultural, pois resgata e estabelece relação com outras mulheres, escritoras ou não, no centro da cena poética, que por sua vez estabelece relação com suas leitoras e leitores.

Mais mulheres ocupam a enunciação poética, tais quais as do cotidiano interiorano de cidades pequenas e remotas, como a própria Passo Fundo, onde as costureiras, lavadeiras, vizinhas, “donas de casa”, filhas e mulheres que, com ou sem nome, entram em cena criando uma alegoria mitológica²⁸, genealógica e coletiva do existir sendo mulher diante de uma sociedade patriarcalista e heterossexista que as oprime: “senhor meu deus, tu não me ouves/não ouves a mim, que sou mulher, a elas que são mulheres/a nós” (becker, 2020, p. 110). Além disso, as mulheres vítimas de violência são evocadas pela poeta na seção “à parte do reino”:

1 a mim não cabe amar inadvertidamente

2 não posso esquecer as últimas horas de eloá

3 o carro em que marielle estava na noite de 14 de março de 2018

4 uma mulher a cada duas horas no brasil

5 seis mulheres a cada hora no mundo

6 não esquecerei micheliny, filha da filha da índia que foi pega no

7 laço, como um animal

8 não esquecerei nina, que não esquecerá bruna

9 ambas se erguendo juntas da mesma noite

10 não esquecerei bárbara, o olho roxo, a costela trincada

11 não esquecerei minha irmã

12 minha mãe

13 minha avó, morta com um tiro no peito

(becker, 2020, p. 115-116)

Vicente Cusin Dolgener (2024, p. 29) afirma: “A vizinha, a mãe, as irmãs, as donas de casa, entre outras tantas mulheres evocadas por Becker, se enquadram no projeto poético de valorização daqueles que não possuem protagonismo na cena pública, na mídia e na História”. Assim, becker subverte a imagem docilizada e domesticada dessas mulheres que nascem para a servidão, seja do lar, seja para a subserviência aos homens e, claro, seja para a sociedade,

²⁷ Termo cunhado por Gloria Anzaldúa e apresentado na introdução desta dissertação.

²⁸ Utilizamos o termo alegoria no sentido de que visualizamos um deslocamento das subjetividades femininas de lugares comuns por meio de recursos linguísticos que revelam ambiguidades, contradições e inquietações com a finalidade levar o leitor à reflexão e à multiplicidade de sentidos.

fazendo com que elas se transformem em pessoas rebeldes, vilânicas e perigosas, porque possuem o conhecimento dos meandros da casa, dos utensílios da cozinha, das ferramentas de costura. Em “breve ontologia doméstica” ela escreve:

1 começará na cozinha
 2 os talheres permanecerão na gaveta, mas à noite
 3 a certa hora do sono teremos pesadelos envolvendo rostos
 4 deformados

 5 tal como quando os vemos refletidos
 6 no aço da colher [...]

 7 para matar
 (becker, 2020, p. 89-90)

Esses são os meios pelos quais será feita a revolução: “as donas de casa sabem. a rebelião virá” (becker, 2020, p. 91).

Em suma, na elaboração das imagens poéticas, a água passa a ser um elemento fundamental e preliminar na produção estética da poeta, ela é um fenômeno de submersão entre poeta, eu lírico e texto, pois a água funciona tanto como metáfora tanto para a emocionalidade quanto para o movimento, como se fosse uma personagem à parte e, no entanto, central de sua obra, ela parece abraçar um imaginário que deve, para além das formas, estabelecer a fundação para os sonhos e para o poético. Ademais,

Não poderíamos deixar de lado a aproximação do nome da autora, Mar Becker, com o mar trazido em suas linhas. Seja um mar metafórico, seja um mar físico que toca a “praia de copacabana”, estamos sempre no domínio do mar de Becker, onde se encontram tantas “mulheres submersas” (Dolgener, 2024, p. 29).

Ora, ao pensarmos na potencialidade da água enquanto caminho para a submersão, neste caso, das mulheres, tal como sugere o título, imaginamos um completo afundamento debaixo d’água, uma vez que a própria palavra “submersão” significa, segundo o dicionário virtual “Michaelis”²⁹: (1) Ato ou efeito de submergir ou submergir-se; (2) Estado do que está submerso; (3) Estado de um ser vivo que se conserva completamente mergulhado na água e (4) fig. Estado de quem se encontra profundamente alheio a tudo o que se passa a sua volta; abstração, alheamento.

Para o itinerário das características da poesia beckeriana buscamos a fortuna crítica baseada em algumas referências mais recentes disponíveis nos sites acadêmicos. Primeiro em

²⁹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/submersa>.

em forma de artigo, temos: “O amor lésbico e o silêncio na poesia de Mar Becker”, de Sofia Finguermann e Fernandes (2023) que, em suma, analisa a representação do amor lésbico na literatura brasileira contemporânea, destacando como esse tema tem sido historicamente silenciado ou tratado com eufemismos devido à opressão patriarcal e heteronormativa. “Uma mulher é uma terceira margem: o corpo, as águas, o sangue e tudo o que (não) é fluido em *A mulher submersa*, de Mar Becker”, de Mariana Vogt Michaelsen (2022) e, por fim, em formato de dissertação: “As poetisas respingadoras: Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Mar Becker e Marília Garcia”, de Vicente Cusin Dolgener (2024).

2.1.1 *A mulher submersa* e a refeitura de uma linhagem mítica, feminina e lésbica

*A mulher submersa*³⁰, publicado em 2020, aborda imagens da(s) lesbianidade(s) de forma poética e simbólica, explorando temas de amor, sexo, solidão, feminilidade, família e religiosidade. O livro é dividido em quatorze (14) seções, são elas: (1) cadernos dos fins; (2) cadernos dos lenços; (3) serra sem fim; (4) as mulheres submersas; (5) cadernos das miragens; (6) feito pó; (7) à pouca voz; (8) as filhas, as mães, as avós; (9) post scriptum; (10) lesbos; (11) breve ontologia doméstica; (12) as irmãs da ordem da lagoa; (13) à parte do reino e (14) caderno dos mortos. Dessa forma, dentre todas as seções, selecionamos “caderno dos fins”, “as mulheres submersas” e “lesbos” para análise, visto que os poemas incluídos nestas partes sustentam o objetivo pretendido nesta seção: investigar como se configuram as lesbianidades líricas na poesia de Mar Becker. Salientamos, pois, que nenhum poema é intitulado, apenas as sessões a que pertencem.

O título da obra estabelece uma tensão entre profundidade e superfície. Se a superfície corresponde ao que é facilmente visto e reconhecível, o espaço submerso exige mergulho, investigação e mais atenção. Desse modo, o livro parece convidar o leitor a ultrapassar percepções imediatas para acessar camadas mais profundas das experiências femininas, especialmente aquelas que costumam permanecer fora das narrativas hegemônicas, gesto que convoca quem lê a relembrar que a leitura é um gesto de reelaboração da linguagem e, portanto, necessita de um encontro entre texto e corpo.

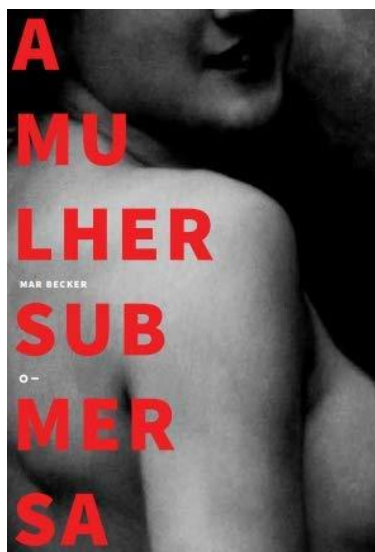
Por fim, a escolha do artigo definido em “as mulheres” produz um efeito de coletividade. Não se trata da história de uma única mulher, mas da evocação de um grupo. O título articula simultaneamente invisibilidade, profundidade, memória e pluralidade, antecipando uma obra

³⁰ É importante dizer que nenhum dos poemas do livro são intitulados, apenas as seções que os separam.

interessada em explorar existências que, embora frequentemente ocultadas, continuam produzindo sentidos, afetos e formas (im)possíveis de habitar o mundo.

Ao começar pela capa, percebe-se a fotografia de uma mulher virada de costas. Mariana Vogt Michaelsen (2022, p. 9) no artigo “Uma mulher é uma terceira margem: o corpo, as águas, o sangue e tudo o que (não) é fluido em *A mulher submersa*” descreve a imagem: “olhando por cima do ombro, apesar de não vermos os olhos. Usando os termos fotográficos, parece que o enquadre da poesia segue a mesma onda: não a vemos toda” (p.9).

Figura 1: Capa do livro de *A mulher submersa*, mar becker (2020)



Fonte: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/89590/51911>. Acesso em: 14/05/2025.

Em nossa perspectiva, a imagem em cores preto e branco e incompleta da mulher nos provoca enquanto interlocutores, pois podemos vê-la apenas de perfil; compreendemos que se trata de um corpo feminino, porém a fotografia fornece poucas informações a respeito dele, vemos parte da boca e parte dos seios à mostra, ideia que sugere ambiguidade. Em primeiro lugar, porque vemos um corpo feminino fragmentado, repartido, o que de certo modo comprova a hipótese de que essa mulher pode ser desconhecida, pois não existe qualquer característica particular, como uma pinta ou cicatriz, logo, pode se tratar de qualquer mulher.

Em segundo lugar, as três visíveis partes do corpo - seios, boca e ombros - sugerem signos eróticos, no entanto são apresentados de forma discreta, fazendo aceno ao mistério, o corpo da mulher se recusa a se mostrar por inteiro. A contracapa, por sua vez, não é diferente, vemos um outro ângulo das costas da mulher que perpassa a espinha dorsal, parte do ombro esquerdo e do respectivo braço. Nenhuma característica particular aparece.

O título também aparece de forma fragmentada, dividido em sílabas e grafado em cor vermelha: “a/mu/lher/sub/mer/sa” conforme observa Michaelsen (2022, p. 2). Essa escansão

quebra a fluidez natural da leitura e obriga o leitor a percorrer lentamente cada parte da palavra, cuja sensação dialoga com a ideia de submersão, a imagem de um corpo afundando vagarosamente. Não obstante, essa fragmentação complementa o sentido da imagem, uma vez que sugere uma figura feminina repartida, quebrada e interdita.

Ademais, há fotografias de Wladimir Vaz Mourão³¹ entremeando os escritos, elas retratam mulheres brancas, sozinhas e envelhecidas, vistas com cabelos grisalhos, junto ao aparecimento de linhas de expressão e de rugas em seus rostos, além de exprimir corpos perecíveis, gastos, em estado de derradeiro cansaço físico, proveniente da dissolução da velhice. No compasso da leitura podemos sugerir que essas imagens são as *personas* poéticas sobre as quais becker escreve, logo, ao ler os textos escritos, em diálogo com os textos visuais, podemos visualizar o cotidiano e a vida dessas personagens representadas por ela.

Outrossim, essas imagens possibilitam ao leitor uma imersão à vida íntima, a paisagem interiorana e a representação da mulher - doméstica, mãe, filha, escritora, jovem, envelhecida - em múltiplas formas. Vejamos a seguir algumas destas imagens:

Figura 2: Fotografias do livro *A mulher submersa* de mar becker (becker, 2020, p. 53-69)



Fonte: https://www.instagram.com/wladimir_vaz/. Acesso em 24/03/2025.

Com relação ao caráter estilístico, a poeta realiza uma experimentação linguística de aspecto fragmentário, isto é, há uma dicção fluida, muitas vezes próxima da oralidade. Além disso, ela utiliza versos livres, ritmo quebrado, repetições, silêncios (sugeridos por espaçamentos, pausas e *enjambements*) e imagens densas que requerem muitas leituras, criando uma linguagem poética que mimetiza o fluxo do pensamento e a instabilidade da emoção. No

³¹Segundo biografia dada pelo jornal virtual *Rascunho de literatura*, Wladimir nasceu em 1986, no interior de São Paulo, é editor, fotógrafo e músico. Autor de *Para quem está se afogando* (2023), *crocodilo é tronco* (2023), *Black shadow that overshadows me* (2018), e gravou o disco *Ixé* (2022), com a banda Bujiwa. É fundador e editor da editora Urutau.

campo ortográfico, predomina-se o uso de letras minúsculas e a ausência de pontos finais, apesar de apresentar outros sinais gráficos como a vírgula. Nesse sentido, o uso das minúsculas nos leva a pensar na ideia de que há um segmento de continuidade em toda a antologia.

“Esta tendência contemporânea sugere uma maneira de desimportantizar a língua, quebrando hierarquias entre as palavras e, desta forma, possibilitando um olhar democrático sob todos os elementos constituintes dos versos” (Dolgener, 2024, p 31).

A fim de demonstração:

1 uma mulher se aprende a amar bem cedo da manhã
 2 vendo seu corpo revelar-se à claridade
 3 do começo da manhã
 4 essa hora breve. esse instante em que ainda ninguém levanta a
 5 voz na cidade
 6 e toda palavra dita soa como oração
 (becker, 2020, p. 16)

Neste poema, inserido na parte “caderno dos fins”, observamos, em um primeiro instante, a iminência de versos longos e breves, constituído por letras em caixa baixa e frases que se desfazem (verso 4), trazendo à superfície do poema o caráter incompleto da linguagem, cujo silêncio entra com facilidade. Assim, há pequenos saltos entre os versos (versos 1 e 2, versos 3 e 4), o que sugere uma fragmentação do enunciado, como se o texto estivesse inserido no vazio, no vácuo de sua própria linguagem, mas que, no entanto, se lança ao risco de colocar-se a dizer.

Adentrando a obra, percebemos a importância dirigida à água e ao mar, que surgem enquanto metáforas recorrentes para o desejo e a liberdade sexual. De acordo com Gaston Bachelard (1988, p. 78) em *A Água e os Sonhos* “para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita, além de representar um espaço de reconexão com as origens e a natureza”, como demonstra o poema a seguir, que abre a antologia e retrata esse aspecto do livro, situado no “caderno dos fins”:

1 sou uma cidade submersa
 2 quando a noite me deito contigo e te amo com todos os meus
 3 abismos
 4 pela manhã sou uma cidade submersa
 .

5 porque é assim que amo, lendária e triste. porque não posso
6 senão amar o que em meu corpo é a história do fim de uma
7 linhagem, estéril como sou

8 e quando pela manhã tu vais e eu permaneço na cama, nua,
9 quando pela manhã a luz do sol começa a entrar pela janela e
10 preenche o quarto

11 nessa hora o suor se reacende
12 o sal cintila em minhas coxas

13 e eu, estéril
14 eu então sou uma mulher estéril repleta de estrelas
15 de constelações
(becker, 2020, p. 15.)

A começar pelo título “caderno dos fins”, é necessário lembrar, primeiro, que o substantivo “caderno” evoca o significante de um objeto utilizado para fazer anotações, rascunhos, rabiscos, esboços, portanto, habita a esfera do primitivo, do primevo, e nessa guinada não expressa a ideia de algo que está finalizado. Por conseguinte, a locução adjetiva “dos fins” movimenta-se em sentido oposto, funcionando como um oxímoro³², pois a expressão “caderno dos fins” pode ser entendida como uma contradição, uma vez que a imagem do caderno se apresenta como consequência e/ou resultado de algo que já aconteceu.

De início, observamos a presença de um corpo-cidade naufragado, sugerido pela imagem do primeiro verso monóstico “sou uma cidade submersa”. Trata-se de uma metáfora estrutural que define o eu lírico como um espaço complexo, habitado, mas encoberto. A repetição desse verso (nos versos 1 e 4) gera efeito de circularidade, reforçando que, mesmo após o encontro erótico, nada se resolve: o sujeito retorna ao seu estado de submersão, de interioridade e de solidão. Observamos, então, um interesse pela passagem dos acontecimentos.

Ainda no primeiro verso, o verbo “sou” indica uma elipse, o sujeito poético aparece na primeira pessoa do singular do presente do indicativo e, além disso, se revela feminino na abertura do poema quando observamos o emprego do artigo indefinido “uma”, que concorda

³² A definição desta figura de retórica é apresentada por José Luiz Fiorin (2014, p. 59) no livro *Figuras de retórica* da seguinte forma: Trata-se da figura e retórica denominado *oxímoro*, em que se combinam numa mesma expressão elementos linguísticos semanticamente opostos. A palavra oxímoro é formada de dois termos gregos: *oxýs*, que significa “agudo”, “penetrante”, “inteligente”, “que compreende rapidamente”, e *morós*, que quer dizer “tolo”, “estúpido”, “sem inteligência”. Como se vê, o vocábulo é formado de dois elementos contraditórios, o que significa que a palavra *oxímoro* é um oxímoro.

com a palavra “cidade”, ou seja, o emprego do artigo não definido determina de antemão que se trata de qualquer cidade, como também pode ser qualquer mulher, no sentido de que se refere a uma experiência comum e universal - por sua vez não particular, de uma mulher ou cidade específicas. Em outro prisma, podemos inferir o uso do artigo indefinido enquanto numeral, no sentido de unidade, embora a palavra subsequente “cidade” sugira multiplicidade, memória, movimento e acúmulo de experiências. No entanto, ao ser caracterizada como “submersa”, passa a representar algo invisibilizado, encoberto pelas águas.

No desenrolar dos versos, vislumbramos uma mulher submergida que, sob a penumbra da noite, faz sexo com alguém: “quando à noite me deito e te amo com todos os meus/ abismos” (versos 2 e 3). Esse amor noturno sugere uma experiência mais ligada ao sexo casual, sem compromisso, pois em um primeiro plano notamos a ausência total de caracterização do outro - a pessoa com quem o eu lírico se deita não tem nome, não tem voz, não tem descrição. Ela aparece apenas à noite (“me deito contigo”) e desaparece pela manhã: “e quando pela manhã tu vais” (verso 8). Esse imediatismo sugere uma relação pontual, não construída narrativamente como vínculo duradouro e sim como passagem, afinal, “quem deseja aquilo que não foi embora? Ninguém. Os gregos deixaram isso bem claro. Inventaram eros para expressar isso” (Carson, 2022, p. 29).

O momento da manhã (versos 8 a 12) se faz decisivo para essa afirmação: “tu vais e eu permaneço”. Há uma separação clara, não há continuidade, não há promessa de retorno. O que resta é só o corpo da mulher, com os vestígios físicos do encontro erótico e efêmero. Assim, o outro desaparece completamente. Não há presença masculina ou feminina nomeada, há apenas o lastro do encontro, inscrito no corpo por meio dos sinais fisiológicos, o suor e o sal (versos 11 e 12), que sugerem o gozo e os fluidos corporais.

Portanto, o enfoque se dá no corpo feminino e na satisfação de seu próprio desejo, e o outro ou outra (a alteridade) se torna uma presença ausente no quarto da sujeita poética, ela é quem fica “eu permaneço na cama, nua” (becker, 2020 p. 15). A partir deste momento, não há omissão do “eu” no poema, ele se declara de forma direta no enunciado, nascendo junto com a manhã ensolarada - entre o sólido (sal) e o líquido (suor) produzidos pelos corpos.

Ainda no poema, outro tema surge, a maternidade, que aparece de forma explícita em “estéril como sou” (verso 7) e “eu, estéril” (verso 13), mas o ponto decisivo é que essa esterilidade não é apresentada como falta, e sim como escolha e posição do sujeito. Não há lamento nem tentativa de compensação, o poema não constrói um vazio em torno dessa escolha. Klobucka (2009, p. 284) argumenta que “ao longo de vários séculos, a maternidade se manteve como a base simbólica e ideológica mais firme para a conceptualização tanto da identidade

colectiva das mulheres como da hipótese da autoridade feminina”, ou seja, na perspectiva patriarcal, uma mulher teria de exercer a experiência de ser mãe como gesto de validação de sua própria feminilidade, como se o mero caráter reprodutor definisse o que é ser mulher.

[...] ao admitir a existência de uma divisão “natural” entre mulheres e homens, **nós naturalizamos a história, presumimos que “homem” e “mulher” sempre existiram e sempre existirão. Mas não é só a história que naturalizamos: consequentemente, naturalizamos também os fenômenos sociais que expressam nossa opressão, tornando a mudança impossível.** Por exemplo, em vez de entender a gravidez como produção forçada, nós a consideramos um processo “natural”, “biológico”, esquecendo que, na nossa sociedade, a natalidade é planejada (demografia), esquecendo que nós mesmas somos programadas para produzir filhos, quando essa é a única atividade social, “exceto a guerra”, que carrega um risco de morte tão grande (Wittig, 2025, p. 43-44, grifo nosso).

Portanto, no poema, a poeta representa uma não-maternidade, gerando uma reflexão sobre a (des)continuidade de uma linhagem que fica clara na sequência final dos versos: “uma mulher estéril repleta de estrelas/de constelações” (versos 14 e 15). De novo, percebemos a ênfase na palavra “estéril”, que se repete ao longo do poema não por acaso, o sujeito poético decide ser estéril. A mulher, concebida enquanto animal reprodutor por natureza, reivindica a infertilidade, opção não admitida pela moral cristã e pela ordem sexual patriarcal e heterossexual por sua vez.

As instituições nas quais as mulheres são tradicionalmente controladas – a maternidade em contexto patriarcal, a exploração econômica, a família nuclear, a heterossexualidade compulsória – têm sido fortalecidas através da legislação, como um fiat religioso, pelas imagens midiáticas e por esforços de censura (Rich, 1982, p. 19).

Logo, o destaque para a palavra nos lembra que a mulher submersa se desassociou do contrato vitalício do que representa ser mulher na sociedade, que não aquele do papel reprodutivo, pelo qual se perpetua a heterossexualidade e a reprodução como demarcadores da feminilidade. “Esse argumento é somente justificativa teórica e ideológica da opressão, um argumento para fazer as mulheres acreditarem que, antes da existência da sociedade, e em todas as sociedades, elas estão sujeitas a essa obrigação de reproduzir” (Wittig, 2025, p. 37).

Ademais, associamos as “estrelas” ao processo de ovulação, período fértil do sistema reprodutor feminino. Os óvulos se renovam a cada mês, trazendo a fertilidade, no entanto, o espaço semiótico do corpo feminino no poema, despido e iluminado pelas constelações, serve como artifício de passagem, com a finalidade de atender ao desejo carnal, capaz de movimentar

o jogo erótico, não há interesse além desse, deslocando a lógica reprodutiva imprimida à mulher. Em vez de gerar filhos, o corpo gera desejo. É uma fertilidade simbólica, não biológica. O fato de o outro desaparecer pela manhã reforça isso: o que importa não é o vínculo duradouro, mas a vivência do encontro, pois nessa dança as pessoas não se movem. O desejo se move. Eros é um verbo” (Carson, 2024, p.32).

As estrelas, nesse sentido, não são meramente imagens celestes, elas indicam que, mesmo sozinha depois do ato sexual, o eu lírico não está em falta. Há uma espécie de satisfação que permanece, não como companhia, mas como satisfação interna, o cenário se estrutura então, em torno do desejo feminino. Ou seja, o erotismo não leva à maternidade nem à construção de uma unidade com o outro; ele se realiza no próprio corpo do sujeito e ela se furta ao controle social do corpo feminino e recusa seu lugar no sistema de procriação e transmissão de valores econômicos e ideológicos (Ferreira-Pinto, 1999, p. 413).

No plano sonoro, a recorrência dos sons sibilantes do fonema /s/ em palavras como “sou”, “submersa”, “abismos”, “estéril”, “estrelas” e “constelações” cria uma aliteração que imprime fluidez ao poema e remete ao movimento silencioso da água, garantindo uma expressividade aquática ao texto que também enfatiza a solidão e a melancolia da cidade submergida. A água opera enquanto elemento da transitoriedade, o poema se faz fluido ao deixar ser atravessado por eros, que passa pela mulher, pela cidade e pela leitura. Assim a “água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica” (Bachelard, 1988, 51).

Em outra seção chamada de “as mulheres submersas”, nome homônimo ao título do livro, a água também aparece, agora trazendo uma explícita referência a poeta antiga Safo. Vejamos a seguir o poema de abertura da seção:

1 em minha imaginação safo tem cabelos longos, muito longos
 2 penso na noite em que ela se atira do penhasco de lêucade
 3 doída de amor

4 o corpo afundado na água
 5 o os cabelos longos indo e vindo, com a correnteza
 (Becker, 2020, p. 37)

No plano morfossintático, notamos a presença de versos livres, sendo que os dois primeiros versos são mais longos, depois o poema decresce e por fim volta ao movimento crescente, construindo um estrato imagético de “onda”.

No primeiro verso, o sujeito lírico se encontra com a poeta antiga por meio do sonho e da imaginação, Safo aparece como uma invenção da *persona* poética, a grafia do nome dela em letras minúsculas corrobora este aspecto, uma vez que há a evocação de uma personagem possivelmente íntima e familiar ao eu do poema. O próprio ato de imaginar permite essa aproximação entre o sujeito poético e a artista grega. Ora, assim o lirismo se impõe em todo o livro, e não é diferente aqui, o emprego dos verbos em primeira pessoa como em “penso” (verso 2), o uso do pronome possessivo em “minha” (verso 1) tornam essa figura a quem o eu se endereço - Safo - ainda mais pessoal.

Por conseguinte, a descrição de Safo a na locução adjetiva “tem cabelos longos, muito longos” (verso 1) corrobora a iminência de uma personagem que carrega o signo da beleza feminina arquetípica e, portanto, a reiteração do termo “longos” (versos 1 e 3) acentua essa idealização, ativando na mente do leitor também uma versão de Safo, interpelada pelos devaneios de quem era essa figura e como ela se constrói textualmente, até porque, no mundo moderno, ela ocupa o lugar da indefinição e do mito.

Com relação à imagem dos cabelos, Vicente Cusin Dolgener (2024, p. 48) argumenta:

Os cabelos [...] fazem parte dos restos do cotidiano narrado por Becker, sobrepondo as gerações de mulheres pelos seus vestígios capilares deixados pela casa. Tendo em conta as referências aos clássicos gregos em *A mulher submersa*, podemos supor a sua importância para além da deflação poética e interpretá-la como atualização do significado encontrado na cultura clássica. Isto é, como símbolo da presença do outro, como modo de se acercar do ser ausente.

Com isso, a imagem de Safo aparece de maneira romântica e eufemizada, sua morte ganha um tom prosaico, como se o locutor do poema se referisse ao interlocutor para narrar o seu sonho. Afirmamos “romântica” no sentido de haver uma troca entre o interior e o exterior cuja relação se estabelece nesta nostalgia idílica acerca da poeta grega, a qual também podemos nomear de *stimmung*. De acordo com Michel Collot (2013, p. 50) em *Poética e filosofia da paisagem*, essa palavra designa uma atmosfera que envolve objetos e sujeitos, colorindo tanto a paisagem quanto o estado d’alma, mas possui também uma acepção musical, unindo a ideia de uma consonância à de uma concordância afetiva. Com isso, notamos um sujeito poético que se revela por meio de uma paisagem interior/pessoal na medida em que a elabora na performance do texto, se instaurando entre a intimidade e a alteridade.

Embora não exista precisão sobre a causa da morte dela, como tudo o que se refere ao mundo antigo, há uma especulação de que foi ocasionada por suicídio em vias de afogamento após uma traumática experiência amorosa, que termina com essa cena trágica da qual o poema

elabora: “penso na noite em que ela se atira do penhasco de lêucade/doída de amor” (verso 2 e 3). mar becker, a partir deste poema, começa a construir uma genealogia de mulheres escritoras e poetas que também se suicidaram.

No livro *Eros, Tecelão de Mitos* do pesquisador e professor Joaquim Brasil Fontes Júnior (1988, p. 47) argumenta sobre esse suposto motivo da morte da poeta com base em um dos poemas condenados de Charles Baudelaire em *As flores do mal*, intitulado por sua vez de “Lesbos”:

Charles Baudelaire projeta a figura de Safo de Lesbos num esquema dramático, retrabalhando uma história já tradicional no período augustano: para que - segundo Ovídio e outros autores - a poetisa renunciou, no fim de seus dias, ao amor perverso pelas mulheres; abandonando as amigas, apaixonou-se por um rapaz, o barqueiro Fáon, de Mitilene. **Desprezada, cometeu um suicídio espetacular, atirando-se nas águas do oceano, do alto das brancas falésias da ilha de Lêucade.** História perfeita para moralistas, antigos ou modernos; um fim exemplar [...]. (grifo nosso)

Se a verdade é que Safo se atirou do Lêucade em nome de um amor não correspondido, fosse por uma mulher ou por um homem, não se faz importante agora. Fato é que o discurso poético em torno de Safo, isto é, o trabalho de linguagem para evocar a presença da poeta lésbia no poema comprova uma intencionalidade feminista e ginocrítica³³ na obra da poeta brasileira, não se trata apenas de construir um protagonismo feminino, mas de recuperar e reelaborar a presença mítica da poeta grega. Há uma mulher escritora escrevendo sobre outra, também escritora/cantora.

O corpo de Safo imerso na água, “o corpo afundado na água/os cabelos longos indo e vindo, com a correnteza”, com os cabelos movendo-se na água em razão do movimento provocado pela “correnteza”, que indica o caminho e agitação das águas, parece ter atravessado muitos tempos até chegar a nós, o que comprova a verbivocovisualidade do poema, a ondulação dos versos em vaivém.

E, então, a imagem da morte continua a ser elaborada no próximo poema da mesma seção:

- 1 penso também num cardume
- 2 centenas de peixes miúdos atravessando os cabelos
- 3 a lentidão líquida
- 4 um mergulhador que observasse tudo a certa distância diria
- 5 que os fios - de tão longos

³³ Termo utilizado por Anna Klobucka (2009, p. 18) em *O formato mulher* que pensa o revisionismo do cânone com relação a escrita e crítica feminina.

6 fundam no mar uma nova espécie
 7 uma nova galeria de algas
 (becker, 2020, p. 37)

Nesse texto, o sujeito poético continua em *stimmung* - estado d'alma -, reaparece o uso do vocábulo “penso” conjugado no presente do indicativo, quando o eu se enuncia em uma elipse. E a imaginação se estende para o símbolo do cardume (coletivo de peixes): “penso também num cardume” (verso 1), que traz uma simbologia ligada à ideia de coletividade, da qual os peixes miúdos se embrenham aos cabelos (verso 2).

As águas também se movimentam, mas de forma lutuosa, mórbida, lânguida quando observamos o verso “lentidão líquida”. No entanto, o corpo está submergido, mas algo permanece à vista: “os cabelos (tão) longos”. mar becker se utiliza da hipérbole no emprego da palavra “longos”, repetida várias vezes na seção, criando uma dicção sonora que chama atenção para a vivacidade da morte da poeta, pois mesmo morta, continua se movendo e flutuando na água, ao ponto de ficar visível no horizonte. “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (Bachelard, 1988, p. 14). Assim, os cabelos de tão extensos parecem formar uma nova espécie marinha, um *continuum* lésbico diria Adrienne Rich (1982, p. 35).

Esse exagero contribui para a fusão entre mulher e natureza, transformando os cabelos em parte da paisagem do mar. A imagem de Safo afundada em água (verso 4) em concomitância com o movimento de vaivém dos cabelos (verso 4) estabelece uma relação de continuidade, comprovada pelos versos 6 e 7 respectivamente: “fundam no mar uma nova espécie/uma nova galeria de algas”. Mesmo na melancolia das águas, Safo se movimenta.

Nesse contexto, o elemento “mar” (verso 6) entra em cena como espaço fundacional tanto do texto poético quanto de uma linhagem mítica e lírica que dá início a “uma nova espécie” (verso 6), portanto, a “uma nova galeria de algas” (verso 7), cuja descendência também irá submergir nas mesmas águas correntes onde Safo se atirou para continuar o movimento de tessitura da poesia e, ainda, de estabelecer uma comunidade com esse antepassado comum que as une.

O poema em seguida, da mesma seção, continua com a mesma cena poética:

1 dias depois o cadáver chega à costa, levado pelas ondas
 2 as mulheres da ilha aproximam-se

3 safo enrolada da cabeça aos pés aos fios do seu próprio cabelo
 4 escuro, como se vestindo um manto

5 o manto, todo feito em pedraria de escamas, de restos de peixes
6 dourados

7 de tão morta, safo - tão luminosa
(becker, 2020, p. 38)

O poema opera por meio de uma construção imagética que tensiona a relação entre morte e permanência simbólica, como acontece com as outras escritoras mencionadas, Virginia Woolf e Gertrude Stein, por exemplo. A figura de Safo, transportada pelas ondas do mar (verso 1) e descoberta pelas mulheres habitantes da ilha (verso 2) - se fizermos uma associação com a remota Ilha de Lesbos, essas moradoras podem ser entendidas como as alunas da poeta-, é tratada não como um elemento narrativo, mas como um signo poético. Sua morte não é o fim de uma trajetória, porém o início de uma presença deslocada - aquela que retorna, mesmo sem vida, carregando marcas do tempo e da transformação.

A imagem do “manto” feito de cabelos e escamas articula corpo e natureza, evoca uma significação para algo que recusa a se dissolver na água e no tempo, portanto, esse mesmo manto se relaciona ao fragmento 1 de Safo em “Hino à Afrodite”, uma vez que a poeta grega descreve a deusa Afrodite adornada sobre um manto revestido de flores “Multifloreamente Afrodite eterna”, que constrói uma ideia de beleza a respeito da interlocutora.

A expressão final, “de tão morta, safo - tão luminosa” (verso 7) sintetiza essa ambiguidade: a ausência física contrasta com uma espécie de permanência mítica e histórica, sugerindo que há algo que sobrevive para além da materialidade corpórea, porque a vida está em movimento, como também o mar, os peixes e as mulheres da ilha.

Logo, o vaivém dos cabelos de Safo se assemelha à correnteza, conforme observamos no primeiro poema desta seção e aciona a metáfora da repetição sugerida pelas águas, tendo em vista que o movimento ocorre ciclicamente (indo e vindo). Nesse trânsito, a *persona* poética lança Safo ao futuro, e a extensão dos fios de cabelo, de tão longos (verso 5), cria o novo, como o mar que se renova com o movimento da correnteza. Portanto, o poema também pode ser lido como o próprio mar, em uma leitura metapoética, encarnado na linguagem, se pensarmos que o caráter impreciso dela permite a fluidez (líquido) e a agitação de uma onda no plano gráfico.

O compromisso discursivo de poemas como este analisado assume caráter um subversivo, ressignificando conceitos impregnados na sociedade doutrinada pelo dogma da religião. A eu lírica, transforma o ostracismo em torno da figura de Safo em permanência simbólica.

Na sequência, a seção intitulada “lesbos”, constituída de dois poemas, observamos Safo ser revisitada outra vez na obra. Vejamos:

1 pelo tanto de água no chão, o rastro indo do banheiro até o
 2 quarto, uma a mulher sabe da outra - se lavou ou não
 3 o cabelo

4 pelo desfiado da costura, percebe que aquela é a calcinha
 5 que ela mais usa

6 pela semente de maracujá que ficou retida na base das costas
 7 quase entre as nádegas
 8 vê que prefere sabonetes desses naturais

9 ao tocar o seio, reconhece o sutiã que se ajusta
 10 ou se ela costuma andar sem

11 pelo gosto de sexo na língua, descobre o sangue vindo
 12 nos próximos dias

13 nada precisa ser dito
 14 tudo se sabe
 15 se adivinha
 (becker, 2020, p.85)

O título da seção já é bastante sugestivo. “lesbos” faz referência à ilha grega onde Safo morou. Trata-se de um poema em verso livre dividido em oito estrofes cuja leitura é guiada por pausas/*enjambements* ou, *ipsis litteris*, pelo silêncio, que ocupa um papel fundamental no poema para expressar o indizível da sutil rotina - feminina - que nos é apresentada. Notamos um sujeito poético que não se posiciona em primeira pessoa, está situado longe do poema, em posição de *voyeur*, o que pode ser corroborado pelo emprego da anáfora por meio da preposição “pelo” (v. 1, v. 4, v. 6 e v. 11). A repetição produz um efeito de enumeração e de paralelismo sintático, organizando o poema em uma sequência de indícios ritualísticos por meio dos quais “uma mulher sabe da outra”.

O tempo verbal predominantemente inscrito no presente do indicativo assume a feitura desse relacionamento que acontece no agora e, portanto, dá continuidade a cada verso, em um gesto metapoético, enquanto o poema é tecido, a relação vai ganhando consistência no instante da leitura. O presente é importante para dar continuidade ao desejo, eros é falta.

Se eros é falta, sua ativação exige três componentes estruturais - amante, amada e aquilo que se interpõe entre elas. Essas três pessoas são três pontos de transformação em um circuito de possível relação, eletrizadas pelo desejo para que elas toquem sem se tocar. Unidas, são mantidas separadas. O terceiro componente desempenha um papel paradoxal, pois ao mesmo tempo conecta e separa, marcando que dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é exigida por eros (Carson, 2022, p.37).

A interposição que Carson (2022) argumenta diz respeito à distância, isto é, entre o eu e a sujeita amada, faz-se necessário a ausência para a relação se movimentar, por isso, o eu poético está situado longe do poema, quase como um “narrador-personagem”, demonstrando o “agora” do ponto de vista de eros.

Quanto à sonoridade, observamos uma aliteração da letra /s/ que mimetiza o sussurro ao passo que dá uma materialidade silenciosa ao poema, em palavras como “seio”, “sutiã”, “sem”, “gosto de sexo”, “sangue” e “ser”.

Além disso, o uso do pronome pessoal em terceira pessoa do singular, “ela”, (verso 5), certamente constrói o tom narrativo do poema, novamente, como se o eu lírico assistisse e narrasse à cena em perspectiva contemplativa. Dessa forma, a relação das mulheres é descrita pelos gestos, rastros e resíduos que deixam pelo espaço, isto é, não há a utilização da voz, apenas a linguagem corporal e visual entremeada pelos silêncios estabelecem a comunicação entre as duas *personas* poéticas na cena íntima e doméstica.

Ora, a voz não aparece, no entanto, o toque, o gosto e o olhar estão presentes em todo o poema, tecendo o texto na ordem dos sentidos e sensações, a visão em “pelo tanto de água no chão”; o tato “ao tocar o seio” e o paladar em “pelo gosto de sexo na língua”. Esse recurso sinestésico intensifica a corporeidade da intimidade e o erotismo ao integrar diferentes sensações no cotidiano dessa relação que se constrói no ambiente doméstico, haja vista a configuração dos elementos responsáveis por formular o cenário: o “banheiro”, o “quarto”, remetendo aos cômodos da casa; a calcinha e o sutiã, peças de uso íntimo; o sabonete, objeto relacionado aos cuidados pessoais e a água se espalhando no chão, o vestígio deixado após o banho.

Logo, o recurso erótico explorado no poema evidencia uma dimensão poderosa da partilha de saberes amadurecidos, intimidades e sentimentos entre as duas mulheres. No ensaio “Os usos do erótico”, situado no livro *Irmã outsider: ensaios e conferências*, de Audre Lorde, escritora e filósofa estadunidense (2020, p. 68), define o erótico como:

[...] é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas.

Nesse sentido, podemos afirmar, a respeito da experiência do erotismo, que ele se constitui enquanto substância nutritiva proveniente do compartilhamento íntimo de atividades

entre as mulheres personificadas. No poema, observamos como ele se constrói por meio de detalhes cotidianos, como a costura desfiada da calcinha, o conhecimento acerca do tipo de sabonete que a pessoa amada tem preferência, o gosto do sexo anunciando o sangue da menstruação iminente. Todos esses elementos indicam gestos mínimos de uma relação de confiança, por sua vez carregados de afeto, memória, sensualidade e reconhecimento íntimo e mútuo.

A construção do poema parte do senso de sintonia, da qual uma mulher conhece a outra não por palavras, mas pela matéria corpórea – um corpo que fala, deixa pistas, se insinua e se revela. É uma poesia do detalhe, que enxerga nas miudezas da vida doméstica e sexual os sinais de uma conexão quase “natural” entre mulheres.

Nesse ínterim, embora o eu poético não se projete no poema de forma clara, a mulher que observa é também aquela que compreende e comunica - há uma comunhão tácita entre os corpos femininos, que prescinde da linguagem verbal: “nada precisa ser dito/ tudo se sabe /se adivinha” (versos 13,14 e 15). Dito isso, entendemos que o sujeito lírico se constrói na performance do poema, na relação com a alteridade e não de maneira individual.

Ao refletir sobre essa questão do silêncio, identificamos que este recurso linguístico mobiliza uma série de sentidos, sobretudo quando se trata do silêncio enquanto artifício de escamoteamento e censura do desejo feminino e lésbico.

A autocensura, que às vezes pode calar a expressão erótica feminina em todas suas formas, encontra-se obviamente enraizada nas práticas sociais vigentes que tanto procuram controlar a sexualidade feminina, como restringir o acesso da mulher a uma linguagem adequada à representação de sua sexualidade (Ferreira-Pinto, 1999, p. 406).

Nessa guinada, ele se converge como uma das problemáticas histórico-sociais já abordadas, que se resume na dificuldade de se realizar afetivamente quando não se segue a ordem de gênero determinada pelo regime heterossexual. Podemos entender, então, que o silêncio apresenta ambiguidade poética, se trata tanto da representação de uma relação lésbica que é censurada pela opressão de gênero e sexual, por isso a potencialidade verbal da última estrofe: “nada precisa ser dito/ tudo se sabe/ se adivinha”, como também representa o partilhamento de saberes entre corpos femininos que se comunicam sem necessariamente utilizar de palavras.

Nessa leitura, ainda nesse fragmento, os três verbos empregados no presente do indicativo “precisa”, “sabe” e “adivinha”, conferem à situação um caráter permanente, sugerindo que a impossibilidade da fala não é circunstancial, mas uma condição histórica. Em

“nada precisa ser dito”, a aparente ausência de necessidade da palavra pode ocultar, na verdade, sua impossibilidade: o desejo entre mulheres permanece interditado, deslocando-se para o campo do não dito, do não visto, e isso se corrobora pelo fato de que essa relação se constrói em um ambiente privado.

Em seguida, “tudo se sabe” indica que esse desejo existe e é reconhecido pelas próprias mulheres, ainda que não possa ser enunciado. Por fim, “se adivinha” desloca o desejo para a esfera dos olhares, dos gestos e das insinuações, evidenciando que a comunicação se estabelece via linguagem corporal. O poema constrói, assim, uma significação para o desejo em que o não dito comunica tanto quanto - ou até mais do que - a fala.

Dando continuidade, em outro poema da mesma seção:

1 depende de tantas palavras o amor de um homem
2 por uma mulher

3 mas uma mulher ama a outra em silêncio
(becker, 2020, p. 86)

Esse poema diz muito com uma economia de palavras. No primeiro verso, o advérbio “depende” provoca uma cláusula de resposta para completar o pensamento, despontando alguma condição. Observa-se, portanto, também a utilização de um hipérbato no referido verso “depende de tantas palavras o amor de um homem”, isto é, uma inversão da ordem sintática habitual da oração, pois ao antecipar o predicado e postergar o sujeito, o poema desloca a atenção do leitor para o verbo “depende”, enfatizando, antes mesmo de revelar o sujeito da ação, a ideia de que esse amor necessita da mediação da palavra. A inversão, portanto, não constitui apenas um recurso formal, ela produz efeito semântico de modo que a dependência da verbalização se caracteriza como elemento da relação heterossexual. Esse procedimento ganha ainda mais notoriedade quando colocado em contraste com o segundo verso “por uma mulher”.

Esse verso “por uma mulher”, disposto isoladamente no poema, recebe um destaque visual que reforça sua importância na construção do sentido. Embora complete sintaticamente o sintagma “o amor de um homem”, sua posição evidencia o objeto do desejo e explicita a lógica heterossexual que organiza a afirmação. Ademais, o emprego do artigo indefinido “uma” também é significativo, pois não individualiza essa mulher, mas a apresenta como uma figura genérica, representativa de um modelo de relação amorosa socialmente legitimado. Assim, o poema desloca o foco da experiência individual para a heterossexualidade enquanto norma cultural.

Dessa forma, o sujeito poético contrapõe dois modos de amar: o do homem pela mulher, cheio de palavras (v.1 e v.2) e o da mulher por outra mulher, silencioso (v.3). Trata-se de um silêncio que não parece frio ou ausente, é mais como algo familiar, já conhecido, logo, não precisa ser transposto para a linguagem verbal para que seja palpável e revelado, portanto, ocupa um lugar diferente na experiência amorosa.

Em contrapartida, também pode ser lido como um silêncio forçado, resultado de um amor que necessita do esconderijo, ou seja, do espaço privado para acontecer. Para sobreviver nos escondemos da dissidência, no entanto, a vigilância continua sendo impelida sobre os nossos corpos lésbicos.

Já o amor masculino aparece como algo que precisa se reafirmar, se justificar ou se mostrar em palavras, porque está protegido pelo regime heterossexual, esse tem direito ao espaço público por excelência. O filósofo Michel Foucault (2012 p. 9) em *História da Sexualidade: A vontade de saber*, volume I, ao analisar o dispositivo da sexualidade enquanto instrumento de poder, afirma que o espaço da casa, por ser privado, acaba por estar propício ao escamoteamento do que a sociedade sabe da existência, porém prefere não lidar ou dociliza esses corpos para torná-los mais apazíveis no espaço público.

Dessa forma, mar becker nos convida a pensar o que o interior dessas casas esconde, rompendo com o silenciamento imposto às mulheres que se relacionam sexo-afetivamente com outras. Desse modo, “a sexualidade e o desejo lesbianos podem ser entendidos como uma rejeição do sistema dominante, como ‘ato de resistência’” (Ferreira-Pinto, 1999, p. 407).

O último poema da mesma seção:

1 sinto tua boca
 2 tua língua de mulher subindo meu sacro
 3 vindo pela linha da coluna

 4 às vezes te deténs, dizendo que seria possível ler o futuro aí, nas
 5 três pintas das minhas costas

 6 tu, que não te curvas a ninguém
 7 curvada agora sobre meu corpo indecoroso, chamando-me

 8 dizendo-me no ouvido em outros tempos em minhas costas um
 9 adivinho teria previsto a queda de um rei

 10 o fim de um império
 (becker, 2020, p. 87)

Vislumbramos uma cena íntima entre mulheres que, diferentemente dos poemas precedentes, aqui ele se realiza, também, pelo uso da palavra. O poema inicia com a centralidade do tato guiando a leitura e o ato sexual performado: “sinto tua boca / tua língua de mulher subindo meu sacro / vindo pela linha da coluna” (v. 1, 2 e 3). O verbo “sinto”, no presente do indicativo, inscreve a experiência no tempo da enunciação, produzindo um efeito de imediatismo e intensidade. A repetição do pronome possessivo “tua” reforça a proximidade entre as mulheres e desloca o foco da visão para a percepção sensorial, cujo corpo se constitui como espaço de interação. Nesse sentido, a explicitação de “língua de mulher” não apenas identifica o sujeito do gesto, mas afirma o desejo lésbico como centro da experiência poética, recusando qualquer apagamento ou eufemismo.

A imagem da boca e da língua subindo pela coluna (versos 1, 2 e 3) evoca não só o prazer físico, mas também uma espécie de rito, quase místico, em que o corpo da mulher amada se torna mapa, profecia e lugar sagrado. Para complementar, no artigo “O amor lésbico e o silêncio na poesia de Mar Becker” de Sofia Figuermann Fernandes (2023, p. 5), pelo qual ela argumenta que a língua é de mulher pelo toque e pelo que diz, ainda que não apareça a temática do silêncio, uma vez que o gesto tátil e a palavra se entrelaçam como formas de expressão do afeto.

A atitude de quem “não se curva a ninguém” e que agora se curva sobre o corpo da amada com reverência induz a uma inversão de poder. A voz da amante mistura erotismo e mitologia, ao sugerir que o corpo da outra carrega em si uma força ancestral, capaz de prever “quedas de reis” e “fins de impérios”. Nesse caso, o discurso poético rompe narrativas colonialistas de dominação, colocando no lugar delas uma intimidade reconhecível nas “três pintas das costas” política e feminina.

2.1.2 O *locus eroticus* e sagrado em *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas*

No que se refere ao título da obra, este foi extraído do versículo bíblico “Cova profunda é a boca das mulheres estranhas; aquele contra quem o SENHOR se irar cairá nela” (Pv. 22, v.14), passagem que serviu de inspiração para a nomeação da antologia poética. A poeta relata em entrevista disponível no YouTube³⁴ que estava em um estabelecimento comercial acompanhada de sua irmã gêmea, Marielli Becker, quando uma pessoa se aproximou e lhe entregou um panfleto contendo essa advertência bíblica. O episódio provocou nela um profundo

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yJdGZ04Vqm4&t=134s>.

incômodo, motivando reflexões acerca dos sentidos atribuídos à figura feminina no discurso cristão e religioso. Nas palavras da autora, conforme afirma em resenha publicada na *Revista Sapé* com o título de “A mulher que me sonha à noite, de Marina Della Valle ”³⁵:

“Cova profunda é a boca das mulheres estranhas”, dizia a catequista do grupo de jovens da igreja, “aquele contra quem o Senhor se irar cairá nela”, lia e repetia o provérbio, os lábios de moça crispando-se na tentativa de disfarçar a língua ligeiramente presa, a pronúncia lavrada pela miragem da velha, à figuração de uma costureira que sustém no beijo teso um alfinete – como um ferrão (becker, 2024).

A metáfora da “boca” da mulher estranha conota uma cova profunda, logo, uma armadilha, um buraco sombrio do qual parece ser difícil de se escapar, consequência para quem se deixa levar por palavras enganosas ou por relações consideradas moralmente inadequadas dentro da lógica do texto cristão.

É importante notar que o termo “mulher estranha” não significa tão somente uma mulher “esquisita”, refere-se, pois, às mulheres estrangeiras, forasteiras, não judias, portanto, pagãs. O provérbio não é uma condenação geral às mulheres, mas um alerta contra o casamento/união com as ditas *foreigners*³⁶, como é o caso de Salomão, rei de Israel, que tendo casado com várias mulheres “contaminou” seu reinado e sofreu drásticas consequências, ou seja, envolver-se com estranhas leva à ruína moral e social dos homens³⁷.

Na capa do livro, há a imagem uma menina costurando, trata-se do recorte de uma pintura, visto que só aparece o corpo da criança com as mãos em movimento enquanto segura um tecido. Essa imagem desponta novamente em tamanho completo na contracapa do livro, parte na qual a obra é referenciada: *The Sewing School*, de Constance Mayer (1775-1821). A pintura apresenta um grupo de meninas aprendendo a costurar conforme o próprio título propõe.

Figura 3: Pintura da capa de *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas*, de mar becker (2024)

³⁵ Disponível no *site*: <https://revistasepe.art.br/a-mulher-que-me-sonha-a-noite-de-marina-della-valle/>

³⁶ Tradução: estrangeiras.

³⁷ No texto bíblico, comprovamos a passagem sobre o caso comentado utilizando de exemplo uma passagem acerca da personagem Salomão: Salomão amou muitas mulheres estrangeiras. Além da filha do rei do Egito, ele casou com mulheres heteias e com mulheres dos países de Moabe, Amom, Edom e Sidom. Casou com elas, mesmo sabendo que o Senhor Deus havia ordenado aos israelitas que não casassem com **mulheres estrangeiras porque elas fariam com que os corações deles se voltassem para outros deuses**. Salomão casou com setecentas princesas e também teve trezentas concubinas. Elas fizeram com que ele se afastasse de Deus e, quando ele já estava velho, fizeram com que o seu coração se voltasse para deuses estrangeiros. Ele não foi fiel ao Senhor, seu Deus, como Davi, o seu pai, havia sido. (1Reis 11:1-25, grifo nosso)



Fonte: <https://www.paintingstar.com/item-the-sewing-school-s155531.html> Acesso em 27/04/2025.

Com essa breve introdução, já temos um presságio de que o livro se inspira fundamentalmente na lida doméstica, na sexualidade, na dualidade entre sagrado e profano, denunciando também imagens de controle e de violência contra as corporeidades femininas. Se em *As mulheres submersas* (2020), mar becker convoca um chamado à rebelião, aqui a rebelião já está acontecendo, pois “nas filhas passa a dor das mães/o rio é outro/nós também/ (o ódio, o ódio, o mesmo)” (becker, 2024, p. 25).

A antologia poética encontra-se organizada em quatro seções - *Miserere*, Um curso em vermelho, Água-viva e A ilha. Em razão do recorte adotado nesta pesquisa, apenas a seção “A ilha” constitui o *corpus* de análise.

Há um dialogismo constante com o cristianismo durante todo o livro, evidente no léxico e no tom religioso. Para ilustrar, os versos a seguir, oriundos da seção “Miserere” - termo de origem religiosa, relativo ao pedido de misericórdia e piedade - retratam a experiência das mulheres interioranas com o catolicismo:

1 em lagoa vermelha, íamos à missa com a mãe, eu e a
2 irmã. ainda não tínhamos idade para comungar
3 – na hora da eucaristia, ficávamos sentadas no
4 banco, vendo as mulheres voltarem em balé com
5 lábios cerrados, ouvindo baixinho a canção
(becker, 2024, p. 10)

Este curto poema de becker com aspecto narrativo, constrói uma memória de infância marcada por, sobretudo, observação e silêncio. O emprego do pretérito imperfeito em palavras como: “íamos”, “não tínhamos”, “ficávamos” denota a ideia de um tempo passado já terminado,

que agora é recordado pelo eu lírico no instante poético. Nos versos finais, a conjugação verbal se volta para o tempo presente, “vendo”, “ouvindo”, indicando um discurso predominantemente descritivo, que por sua vez retrata os efeitos da ação do tempo. Há ainda a identificação espacial, uma vez que a paisagem poética se situa em “lagoa vermelha”, cujo gesto contextualiza o leitor.

A descrição do cenário religioso - a ida à missa com a mãe e a irmã - funciona como um ritual coletivo, corroborado pelo uso dos verbos em primeira pessoa do plural tal qual em “íamos”. O sujeito poético e a irmã ainda não têm pleno acesso à cerimônia, estão presentes, mas não participam da comunhão com o rigor das devotas. Portanto, esse afastamento da eucaristia, destacado pela frase “ainda não tínhamos idade para comungar” (verso 2), sugere um desejo de pertencer àquele ritual, de descobrir seus meandros e segredos, no entanto ainda não haviam desenvolvido a maturidade espiritual para praticarem a santa-ceia.

A imagem poética expressa em “vendo as mulheres voltarem em balé com/ lábios cerrados” combina uma observação sensível à uma sensação de estranhamento: o gesto das mulheres é coreografado, ritualístico, sagrado, e as meninas assistem a isso como espectadoras de uma performance. O “balé”, enquanto dança, sugere solenidade, comunhão, disciplina e obediência. Pela ótica do eu lírico, o retorno das mulheres com os “lábios cerrados” evoca o segredo diante dos pedidos realizados no ritual de eucaristia e a reverência ao ágape.

O poema trata, assim, da formação do olhar, da construção silenciosa da memória em um ambiente onde o corpo e o gesto comunicam mais do que a palavra. A poesia de becker, nesse fragmento, opera com sutileza, revelando como pequenas cenas da infância guardam camadas de significado afetivo, cultural e simbólico.

Dessa forma, o gesto contemplativo também pode ser corroborado pela presença do *enjambement*. A quebra entre os versos, como na passagem “eu e a/irmã”, introduz uma pausa que gera suspense e destaca a relação fraternal entre os sujeitos, pode ser tanto a irmã consanguínea quanto a “irmã da igreja”, que sugere uma irmandade entre mulheres que compartilham da mesma fé.

As irmãs da igreja, ao se encontrarem nas missas fundam uma espécie de comunidade pela qual elas firmam afetos fraternais fora das margens do ambiente doméstico. Gloria Anzaldúa (2009, p. 16) reivindica “as fronteiras a partir da criação de uma comunidade imaginária utópica ou de terceiro espaço, um ‘lar’ que está aberto para o ilegal, a deslocada, a pária e a *Queer*. Esse terceiro espaço também demanda uma nova forma de conhecer e sentir”. Logo, vê-se comunidades imaginárias se formando. A literatura se torna um espaço em que o corpo feminino interditado pode emergir, não como meramente ato de confissão, mas como construção estética consciente e politicamente situada.

Avançando no livro, a voz de Safo é recuperada na seção “A ilha”:

1 estendo a mão para fora da janela, para molhar na chuva
2 a ponta de uma agulha

.

1 sou levada à água antiga

.

1 luar desfeito em meninges, canção esgarçada ao licor
2 das chairas

.

1 um pássaro - um sanhaço cruza acima, e com ele um
2 azul longo, chamando, chamando. a ideia de um beijo
3 azulado, de uma boca metilena levíssima beijando-
4 -me os pelos do púbis me atravessa, um susto. e os
5 objetos do meu quarto de mulher, estremecidos pela
6 passagens desse horripilar doce (de tão breve), são
7 eles o endereço para onde vai migrando aos poucos
8 a angeologia sem anjos que um dia batizei com
9 palavras de amor

.

1 pela arcada dentária. [...] assim se pode reconhecer o
2 vivo no morto

.

1 (brilham as faltosas pontas dos caninos, duas estrelas
2 breves)

.

1 há tempo me acompanha a imagem de uma mulher
2 cujos cabelos são muito longos, enrolam-na como um
3 mantos. safo voltaria das águas assim, e as habitantes
4 da ilha cercariam-na, espantadas

5 safo redimida e reabsorvida à paisagem embrulhada
6 nos seus próprios fios de cabelo, que então
7 cintilariam não só o nácar, mas também toda forma
8 de paixão, medo e febre de ouro, ferrugem, pedraria,
9 escamas, pares de olhos náufragos
(becker, 2024, p. 33-37)

Nesta seção, dividida em oito partes, a poeta constrói uma paisagem íntima marcada pelo desejo entre mulheres, pela memória do corpo e pela presença fantasmagórica de Safo por meio de uma atmosfera onírica.

Salientamos que os “pontinhos” demarcam a divisão dos poemas nas páginas do livro físico; sendo assim, seguimos esta mesma repartição para construir a análise. Assim, importa indicar aqui o aspecto semiótico do poema, por sua vez dividido em pequenas e grandes estrofes, demonstra a recomposição das lembranças do sujeito lírico ao ser levado pelo devaneio poético. Sigamos passo a passo.

Na primeira estrofe, composta pelo dístico, o eu lírico se revela na abertura do poema por meio do verbo “estendo” (elipse), no presente do indicativo, cuja ação mimetiza a imagem de alguém que molha a ponta da agulha na água da chuva, porque pretende possivelmente costurar algum objeto, gesto que produz memória: “sou levada a água antiga” (v.1). Este monóstico, na voz passiva, coloca o eu poético - feminino, devido a demarcação do morfema “a” no termo “levada” - em um movimento involuntário de viagem, suspensão, pois de repente ela está interpelada por uma recordação que ganha ênfase com o uso do adjetivo “antiga”, ao passo que também pode realizar uma referência à figura da poeta arcaica, Safo, habitante da ilha de Lesbos, tal qual retoma a água, a paisagem e a ilha onde a poeta viveu.

Nesse movimento, o eu poético é absorvido pela água, que o leva a um devaneio líquido:

A emoção da paisagem faz com que aquele que a experimenta saia de si. Esse movimento propriamente ex-tático da consciência não é necessariamente de ordem mística; para Rousseau é, comumente, ligado, de maneira mais física, à experiência do caminhar, que favorece uma espécie de atenção flutuante e um estado de semiconsciência: “meu coração, errando de objeto em objeto, se une, se identifica àqueles que o adulam, se cerca de imagens fascinantes, se embriaga de sentimentos deliciosos (...) Passeio em uma espécie de êxtase, entregando meus sentidos e meu coração ao gozo de tudo isso” (Collot, 2013, p. 62).

Assim, uma paisagem noturna e aquática vai sendo construída. O símbolo da lua, pertencente à noite, aparece em dissolução nas meninges, membrana muito fina do cérebro - essa metáfora que se utiliza da anatomia do corpo humano se associa ao luar que se desfaz em partes muito pequenas. Como se vê, há uma relação de contiguidade entre o luar e a canção “esgarçada”, ou seja, rompida, rasgada pelo equipamento de afiar facas, as “chairas”, e não somente, uma vez que o próprio ato de imaginar e recordar algo, resulta nas lacunas e falhas da memória da voz poética.

A dimensão verbal do poema presentifica o tempo, dado que a maioria dos verbos indica o presente: “atravessa”, “chamando”, “migrando”, “acompanha”, o que evoca a presença de Safo no momento do agora, por meio da água da chuva, da noite e da canção quebrada, retrato de como seus versos chegaram até nós, leitores do mundo moderno, em fragmentos.

Na quarta estrofe, o pássaro, especificado como da espécie “sanhaço”, uma ave silvestre nativa do Brasil que possui a penugem azul, traz, por exemplo, a simbologia da liberdade, da leveza, da vida e do sonho. A voz poética constrói a imagem desse pássaro que ao cruzar acima (v. 1), se confunde entre o azul do céu e o azul das penas, transformando-se em um “azul longo”. O pássaro por sua vez conduz a um chamado reforçado pela presença repetitiva dos gerúndios em “chamando” (v. 2), recurso que se aproxima do discurso oral para enfatizar a insistência do chamamento.

Em seguida, a ideia do beijo passa a funcionar como metáfora romântica para o beijo outrora idealizado e antigo. O beijo, portanto, pertence a uma boca metilena, referência direta à Ilha de Lesbos, como também pode ser uma ligação ao composto químico chamado metileno, que possui uma coloração azul intensa. O poema já vinha insistindo na cor azul, “sanhaço”, “azul longo”, “beijo azulado”, de modo que o adjetivo “metilena” concretiza esse campo semântico como uma experiência sinestésica - o beijo, ligado ao tato e ao gosto, se une à visão por meio da cor azul. Além disso, a boca ganha outra atribuição “levíssima”, o superlativo de “leve” intensifica a suavidade da boca que a beija.

Percebe-se que a imagem do beijo se mantém, porém agora interrompida pelo uso do *enjambement* em “beijando-/me” (v. 3 e v. 4), que retarda a conclusão da frase e cria um movimento de continuidade, de um beijo que demora para acabar. Ademais, o beijo se estende à região do sexo, onde o prazer se exterioriza para o quarto, para os objetos, para o mundo, em um momento de *ek-stase* lírico.

Quando Safo cobre-se de suor e um *frisson* a invade, ela não está, justamente, “em si”, mas “fora de si” [...]. Não nos experimentamos pelo corpo de carne, pois, como uma individualidade [...], sentimos a paisagem, a noite, a bem-amada ou, mais exatamente, nos sentimos na noite e na bem-amada. Absorvemo-nos no sentir para o qual nos abrimos (Staiger *apud* Collot, 2018, p. 55).

Nessa direção, a presença de eros no poema projeta o sujeito poético para fora de si, ele se abre para sua íntima alteridade, afinal de contas esse momento é passageiro: “horripilar-doce (de tão breve)” (v. 6). Aqui, a ambiguidade do desejo entra em cena embarcando outra vez na sinestesia, que de uma forma notável se aproxima de um dos fragmentos da herança literária de Safo, já citado anteriormente, porém consideramos conveniente trazê-lo de novo para corroborar o dialogismo com a expressão *glukupikron* (doce-amargo) inventada pela poeta arcaica:

Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce

doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar
(Safo, FR. 130)

A justaposição de dois termos semanticamente opostos constrói um oxímoro. De um lado, “horripilar” remete a uma sensação corporal de arrepio, choque, associado a algo intenso e perturbador; de outro, “doce” introduz um campo semântico de sabor e prazer, logo, as duas qualidades contraditórias por natureza coexistem na mesma experiência, na qual eros se apresenta de maneira paradoxal. Seja ela intencional ou não, esta aproximação intertextual poderia ser interpretada como uma declaração de “parentesco histórico-literário com a longínqua antecessora grega, um gesto que contribui para a fundação de uma linhagem poética feminina” (Klobucka, 2009, p. 161).

Mais adiante, o sujeito poético endereça o seu “quarto de mulher” como lugar onde o erotismo se sacraliza, o que se comprova pela rejeição à ágape (amor divino) na expressão “angeologia sem anjos”. No dicionário virtual *Michaelis*, a palavra “angeologia” significa: estudo dos anjos. Porém, neste caso, os anjos, seres espirituais e pueris, criados pelo cristianismo, estão ausentes. A poeta gaúcha termina o verso utilizando outro termo proveniente da bíblia: “batizei com” (v. 8). O batismo, por sua vez, ritual religioso de purificação e iniciação que acontece através da água, simboliza no contexto cristão, a *grosso modo*, o nascimento para uma nova vida espiritual e a remissão dos pecados. No entanto, esse léxico bíblico passa por uma ressignificação. Parafraseando Vicente Cusin Dolgener (2024, p. 30), o sacro religioso se situa enquanto elemento referente ao irônico e ao banal na poesia de becker.

Christian Dunker (2024, p. 156) no capítulo “Os discursos sobre o amor” de *A arte de amar* elucida que o ágape se caracteriza enquanto o amor cultivado no banquete dos deuses, o amor dos deuses, a caridade, um tipo de amor não recíproco, porém incondicional. Logo, no poema, os referidos termos do texto bíblico sofrem uma desposseção de seus significados originais a fim de ressignificá-los por meio do amor, do desejo e do gozo de mulheres e entre mulheres.

Neste gesto, mar becker elucida a temática lesboerótica desassociando o prazer feminino da presença do falo. Segundo Adrienne Rich (1982, p. 39) a sensualidade erótica tem sido, seguramente, o fato mais violentamente apagado da experiência feminina. No caso das práticas sexuais lésbicas, esse apagamento se mantém, e quando não, ele se transforma em fetiche da indústria pornográfica.

A chamada pornografia lésbica, criada para o olhar voyeurístico masculino, é igualmente vazia de conteúdo emocional e personalidade individual. A mensagem mais perniciosa transmitida pela pornografia

é a de que as mulheres são presas sexuais naturais dos homens e que elas gostam disso, que sexualidade e violência são congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista, uma humilhação prazerosa, um abuso físico erotizado (Rich, 1982, p. 26).

Essa é uma estratégia do sistema heterossexual que podemos nomear de “invisibilidade lésbica”, conceito central para pensar as nossas existências no mundo, seja em uma esfera mais básica como por exemplo as políticas de acesso à saúde, à educação, ao esporte, seja nas representações e nos discursos que são produzidos sobre nós, na mídia, na literatura etc.

Essa dicotomia entre sagrado e profano reflete a ambiguidade vivida pelo eu lírico, não só no poema em questão, mas em todo o livro, cuja poética subverte a oposição tradicional entre corpo e espírito ao converter o desejo erótico em algo também sagrado. Nessa operação, o eros se sacraliza, enquanto a ágape, entendido como modelo cristão de amor, é transformado em favor de uma espiritualidade fundada na experiência do corpo, feminino por sua vez.

No dístico subsequente “pela arcada dentária. [...] assim se pode reconhecer o/vivo no morto”, outra parte do corpo humano se torna matéria poética, a arcada dentária, que se constitui enquanto um meio de identificar cadáveres. A possibilidade de reconhecer o “vivo no morto” sugere a ideia de permanência simbólica, pois a arcada dentária conserva marcas da identidade do indivíduo. Assim, o “vivo” não significa exatamente alguém vivo naquele momento, mas a pessoa que existiu antes da morte e que agora sai da esfera humana para configurar um além-de, uma espécie de mito, lenda.

Os versos “brilham as faltosas pontas dos caninos, duas estrelas/breves” (becker, 2024, p.36) remonta outra contradição, a locução verbal “brilham as faltosas(...)” gera uma idiossincrasia: como algo pode brilhar se está ausente ou incompleto? É justamente nesta contradição onde mora o lirismo, uma vez que o adjetivo “faltosas” não indica necessariamente a ausência dos caninos, mas a condição imperfeita de suas pontas, que podem estar gastas, lascadas ou incompletas. Ainda assim, essas pequenas porções remanescentes refletem a luz, evidenciando que a luminosidade não depende da integridade, mas da permanência do vestígio.

A imagem seguinte, “duas estrelas breves”, amplia esse sentido ao aproximar os caninos de astros, as estrelas nesse caso, corpos com luz própria, indicam efemeridade, sugerido pelo adjetivo “breves”. Dessa forma, o poema atribui valor justamente ao que é transitório. O brilho torna-se, assim, uma figura da permanência: mesmo reduzido a fragmentos, o corpo ainda conserva marcas capazes de testemunhar a vida que existiu porque recebe a iluminação das estrelas.

Finalmente, a última parte da seção, dividida em duas estrofes, inicia novamente com uma lembrança, remontando a cena inicial de “A ilha”, quando o sujeito poético é levado à água

antiga. Aqui, a voz lírica fundamenta-se na evidência da presença feminina: “há tempos me acompanha a imagem de uma mulher” (v.1) a qual simboliza suas fantasias e o desejo furtivo, limitado à imaginação ao materializar-se em sonho, no espaço da ficção. O artigo indefinido “uma” carrega ambiguidade poética, pode se tratar de uma mulher qualquer ou de apenas uma. Ainda nesse verso, o verbo “acompanha” sugere uma presença constante, não pontual, enquanto a expressão “há tempo” reforça a ideia de duração indefinida, sem data marcada, ou seja, o sujeito poético perdeu a noção cronológica.

Porém, a mulher é descrita pelos seus cabelos muito longos, imagem que também aparece em *A mulher submersa* na seção “Lesbos”. Ora, essa caracterização não só reforça um dos símbolos da feminilidade, mas também constitui uma hipérbole, que funciona como uma imagem simbólica de excesso, continuidade e envolvimento ao ponto de os cabelos agirem sobre ela, tomarem-na: “enrolam-na como um/ manto.” (becker, 2024, p. 37). Assim, ao notar a presença do ponto final depois da palavra “manto”, provoca o fechamento daquela imagem, pois o verso muda de plano para evocar a figura de Safo novamente e com letras minúsculas, “safo”, sugerindo seu retorno por meio das águas.

É necessário chamar atenção para o verbo “voltaria” (v.4) no futuro do pretérito, dado que indica possibilidade, hipótese. E nesse caso, as águas funcionam como espaço simbólico de origem e renascimento, reforçando a ideia de reaparição de uma figura que atravessa o tempo histórico. Na sequência, “e as habitantes/ da ilha cercariam-na, espantadas”, o foco se desloca do eu para o olhar coletivo, invocando a presença de outras mulheres. As “habitantes da ilha” representam a comunidade residente na ilha que testemunha o acontecimento com espanto.

Para concluir, nos versos “Safo redimida e reabsorvida à paisagem embrulhada / nos seus próprios fios de cabelo”, a poeta retoma a imagem iniciada anteriormente dos cabelos como manto. Agora, porém, eles deixam de ser apenas um elemento que cobre o corpo e passam a simbolizar a fusão entre a figura de Safo e a paisagem da ilha. Os participios “redimida” e “reabsorvida” indicam um processo de transformação respectivamente: a primeira sugere uma espécie de restituição ou “salvação” simbólica; a segunda aponta para a dissolução da individualidade, como se Safo retornasse definitivamente ao espaço de onde emerge a fim de se tornar algo maior.

A oração seguinte amplia essa imagem ao afirmar que seus cabelos “cintilariam não só o nácar, mas também toda forma de paixão, medo e febre de ouro, ferrugem, pedraria, escamas, pares de olhos naufragos”. O verbo “cintilariam” atribui aos cabelos a capacidade de iluminar tal como o “nácar” - são pérolas - qualquer forma de paixão.

O encerramento com “pares de olhos náufragos” evoca não só a ideia de que seu corpo está submerso por conta da morte material, como também configura permanência simbólica. Assim, afirmamos que a representação de Safo se constrói como referência desdobrada, que converge poesia, tradição (Safo, a ilha) e água. mar becker une “paganismo”, natureza e desejo para afirmar a mulher como aquela que pode amar, abrir-se e arder-se, sem culpa, sem medo.

2. 2. Patrícia Lino, a poeta itinerante

[...] eu creio que Portugal é um território de viagem, estrelado, ou com a configuração das estrelas, pelos itinerários dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa.

(Maria Gabriela Llansol, 1979, p. 10)

Patrícia Lino é uma das vozes mais recentes da poesia portuguesa, considerada da “novíssima geração”, nomenclatura definida por Thaíla Moura Cabral (2024, p. 219) no artigo “Novíssima ficção portuguesa: uma leitura sobre grande turismo, de João Pedro Vala” como: caracteriza-se pela desnacionalização, um movimento que pode ser visto como uma reconfiguração do outrora espírito de expansão marítima portuguesa, agora voltado para novas fronteiras culturais e identitárias.

Desse modo, vemos a emergência desta nova literatura portuguesa de problematizar e questionar visões e lugares sacralizados, como o próprio tratamento dado à colonização, por vezes vista de forma benigna devido à estratégia de assimilação, o que deixou diversos sintomas na estrutura das sociedades colonizadas, diga-se de passagem, o racismo e a desigualdade social, a exemplo do Brasil, bem como nos outros países também ³⁸ de língua portuguesa, hoje ex-colônias.

No mundo hodierno, essa roupagem vem mudando no campo dos estudos literários, percebemos um cenário de múltiplas experimentações estéticas, a exemplo de Patrícia Lino, Gonçalo M. Tavares, Miguel Manso entre outros escritores portugueses. Trata-se de uma redescoberta do sujeito outrora português eurocentrizado que reconhece no século XXI a

³⁸ Países falantes de língua portuguesa, mas que também possuem outras línguas nativas em seus territórios. Nas terras americanas, o Brasil; nas terras africanas os PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) - Moçambique, Guiné Bissau, Angola, Cabo Verde e São tomé e Príncipe - e nas terras asiáticas, Macau (China), Goa (Índia) e Timor Leste (sudeste asiático).

necessidade de revisão do cânone para incluir outras temáticas, outras formas de produção e outros autores, considerando-se o contexto no qual estamos inseridos, a cibercultura e a crescente do conservadorismo.

Com relação a Patrícia Lino especificamente, o pesquisador e professor de Linguagens, Paulo Alberto Silva Sales (2022, p. 81) do Instituto Federal de Goiás (IFG), afirma no artigo: “Poesia ‘*como se*’: Intermedialidades em Patrícia Lino” que a produção da escritora “revela um outro modo de usar a história construída sobre os portugueses e sobre Portugal”, no sentido de buscar contrapor e rasurar o discurso colonial, sendo que para isso ela se utiliza do risível, da paródia, do tom jocoso como recursos de ironia e crítica, a exemplo do livro de poemas *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2019)³⁹, pelo qual ela recria de forma satírica e zombeteira uma sequência de quarenta objetos - tais quais o “banquinho racial”, os “descobriMENTOS” e as “caravelas” - antes utilizados pelo navegador lusitano como ferramentas de poder com a finalidade de agora destituí-los de suas funções primevas e ridicularizá-los.

Nas palavras da própria escritora em entrevista realizada pela pesquisadora Mary Anne Warken S. Sobottka (2020, p. 299) da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), ela diz: O Kit [...], uma paródia do mesmo discurso ou ideologia, é um livro completamente diferente. Compõe-se, cheio de ironia, de objetos que auxiliam a vida ou sacodem a dor de quem pensa colonialmente num mundo que passa pelo processo de descolonizar-se.

Citando novamente o pesquisador Paulo Alberto da Silva Sales (2023, p. 150) no artigo “Repetir, reprogramar o mundo: a pós-produção na poética de Patrícia”

As apropriações de textualidades da tradição de Portugal enquanto nação colonizadora e de outros campos discursivos se apresentam nas pós-produções da poeta portuguesa por meio de montagens sonoras, musicais e em vídeos. Grande parte de seus trabalhos investem em releituras de temas caros às ex-colônias portuguesas, principalmente no reconhecimento das identidades plurais e das diversidades que compõem o mundo lusófono das ex-colônias. Nessas criações, evidencia-se a materialidade de palavras acopladas a dispositivos eletrônicos musicais e visuais que colocam em xeque a noção de originalidade e autoria na poesia contemporânea. Entretanto, a ênfase de suas repetições reside no ato de criar novas construções repositivas por intermédio de vozes, textos, sons, imagens de lugares-comuns, corpos em movimento e danças aleatórias apropriadas de contextos variados para desconstruir e desestruturar noções totalizantes do passado histórico.

³⁹ O primeiro livro dela a chegar no Brasil, em 2019.

Nesse âmbito, a atividade artística da poeta se caracteriza pela expansão da escrita. Na verdade, como ela mesma diz no livro *imperativa ensaística diabólica*⁴⁰: infraleituras da poesia expandida brasileira,

[...] todo poema é, por natureza híbrido e expandido, mas à necessidade de relembrar, a quem o esquece, que a dimensão visual, sonora ou gestual se sobrepõe às vezes, no contexto profundamente hierárquico e colonial das expressões, ao verbo, e desarrumar, assim, o conforto imóvel e logocêntrico da página (Lino, 2024, p. 21).

No meio digital, Patrícia Lino se apropria das multimodalidades para compor textos e poéticas que se preocupam com a musicalidade, a dança, as imagens, de modo que a dimensão verbal se articule à forma fazendo com que seu fazer artístico seja pluridimensional.

A respeito da biografia da autora, a poeta reside nos Estados Unidos, onde atua como professora de literatura e cinema luso-brasileiro no estado de Los Angeles na UCLA (Universidade da Califórnia). É nascida em 1990 na cidade do Porto em Portugal, lugar que deixou aos 23 anos de idade. Além disso, é poeta, artista visual, crítica literária e ensaísta, e seu trabalho está amplamente divulgado nas mídias digitais, como em seu próprio *blog/site*⁴¹, meio pelo qual opera ativamente publicando as suas produções artísticas, poéticas e teórico-críticas, tais quais videopoemas, artigos, ensaios críticos entre outros gêneros, consolidada como uma multiartista. Lino descreve a si mesma como “uma pessoa que lê e escreve muito”⁴².

Entre os seus livros constam *imperativa ensaística diabólica: infraleituras da poesia expandida brasileira* (2024), o já mencionado *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2019), *A Ilha das Afeições* (2023), *Barriga ao Alto* (2023), *Aula de Música* (2022), *I Who Cannot Sing* (2020), *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019) ou *Vibrant Hands* (2019) e *Anticorpo. A parody on the laughable empire* (2019/2020).

O propósito deste capítulo é apresentar e discutir todos os poemas da antologia poética de Patrícia Lino em *A ilha das afeições* (2023) com enfoque nas lesbianidades líricas e na relação erótica e amorosa que se constrói nos poemas. Observamos, pois, vários elementos que, mobilizados por Lino, remontam uma constituição simbólica acerca do que é *ser-estar* lésbica considerando, fundamentalmente, os discursos sobre o amor. Desse modo, *A ilha das afeições*

⁴⁰ O título do livro está escrito em letras minúsculas, portanto preservamos a forma original.

⁴¹ Site: <https://www.patricialino.com/>.

⁴² Essa fala está disponível em uma entrevista feita com poeta, acessível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/nao-ha-realmente-diferenca-entre-poesia-e-vida-entrevista-a-patricia-lino>.

é atravessada por uma intensa influência de Safo e Camões - especificamente os cantos nono e décimo de *Os Lusíadas* em toda a estrutura poética, desde a forma ao conteúdo.

Realizamos um levantamento bibliográfico a fim de buscar trabalhos científicos⁴³ já elaborados sobre este livro e foi encontrado até o momento somente a resenha crítica, publicada em revista no ano de 2024, intitulada: “E POR AMOR, QUEM NÃO TERIA IDO?”: BREVES NOTAS PARA A ILHA DAS AFEIÇÕES, DE PATRÍCIA LINO”, Cleber da Silva Luz, doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná - que traz uma perspectiva geral sobre as temáticas abordadas e o aspecto estético-formal da obra.

2.2.1 A ilha das afeições em contraponto à Ilha dos Amores

*E sabeis que, segundo o amor tiverdes,
tereis o entendimento de meus versos.*
(Luís de Camões)

*Ser uma ilha significa que não há caminhos,
não há pontes - tampouco balsas [...], Mas ser
uma ilha não pode se tornar uma forma de
viver, não há ilhas duradouras, porque
ninguém é totalmente autossuficiente [...]*
(Anzaldúa, 2021, p. 107)

Em *Ilha das afeições*⁴⁴, livro publicado em 2023, Patrícia Lino ficcionaliza uma história de amor entre duas mulheres que se encontram em um “país imaginário” (Lino, 2023, p. 12), uma ilha fantástica, sendo esta uma metáfora para o espaço do amor e da intimidade lésbica, como ilustra o poema “Penedo da Saudade”: “Ando lindíssima contigo/ no invisível/ e por isso inventei para ti/uma ilha” (Lino, 2023, p. 22).

O título do livro, por sua vez, faz remissão à “Ilha dos Amores” camonianiana, espaço ficcional onde a experiência de eros se manifesta, como também, em outra leitura, realiza um diálogo com a Ilha de Lesbos, pois além de o nome da poeta antiga ser invocado, há elementos que conectam o discurso lírico de Patrícia Lino a esse universo da tradição poética que toca o universal por meio da tópica do amor e do erotismo - procedimento de dialogismo e tensão com a tradição.

⁴³ Além do trabalho citado, o professor Paulo Alberto Silva tem outros artigos publicados a respeito da obra da autora.

⁴⁴ Existe a versão musicada do livro, em *audiobook*, acesse em: <https://www.patricialino.com/a-ilha-das-afeicoes.html>.

Segundo Cleber da Silva Luz (2024, p. 160), na resenha que escreveu sobre o livro da poeta portuense intitulada: “E POR AMOR, QUEM NÃO TERIA IDO?”: BREVES NOTAS PARA A ILHA DAS AFEIÇÕES, DE PATRÍCIA LINO” descreve a antologia dessa maneira:

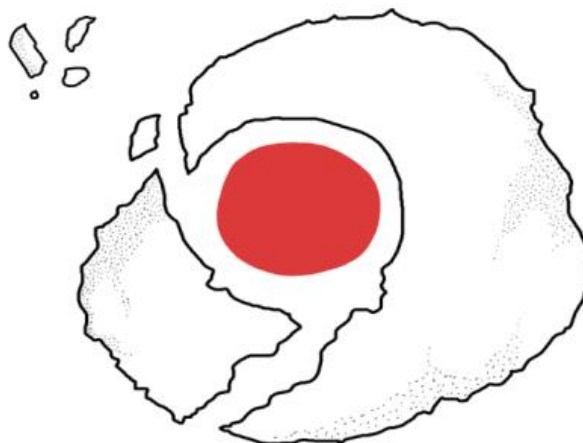
Partindo do episódio camoniano da ilha dos amores n’Os Lusíadas, de Luís de Camões, a poeta cria um espaço topotéico–imaginado, não real -, a partir de um ponto vermelho no mapa. Esse lugar forma uma espécie de arquipélago a partir de um conjunto de ilhas que se encontram no percurso lírico traçado verso a verso, no decurso da leitura da obra.

Nesse sentido, há um fio narrativo que guia a leitura dos textos como se esses fossem um longo poema, aspecto que também faz uma interlocução direta ao poema épico de Camões, embora todos os poemas de Patrícia Lino sejam intitulados de formas diferentes, se divergindo dos cantos enumerados do poeta.

Patrícia Lino discute também a experiência da imigração, nesse caso, de pessoas dissidentes sexuais, de nunca ter tido um lugar no mundo, de estar longe de casa e de repente habitar um lugar onde não há regras, proibições, cerceamentos - esta é base da oficialidade do encontro do eu poético e sua interlocutora - porém, também estão em jogo as noções de permanecer e partir, morar e se exilar, além de haver uma forte dicotomia entre casa e viagem.

Ademais, no que se refere ao projeto gráfico da obra, destaca-se um elemento visível já na capa: a ilustração de uma forma ovalada vermelha, como salienta Luz (2024) envolta por uma tonalidade azulada. Em um primeiro olhar, essa imagem pode remeter à própria configuração da ilha que serve de cenário para o eu poético ao longo do livro. A associação torna-se ainda mais evidente quando observamos a imagem da ilha reproduzida na parte interna das capas, apresentada a seguir.

Figura 4: Imagem de *A Ilha das Afeições*



Fonte: <https://www.patricialino.com/>

O material visual da antologia de Lino se concretiza enquanto suporte à produção dos sentidos entre verso, sonoridade e plano imagético. A imagem do arquipélago faz alusão a um mapa que indica onde a ilha está posicionada: no centro. O que nos parece relevante salientar também é a cor vermelha do círculo/ilha. Conforme o Dicionário de Símbolos (2015, p. 944-947), o vermelho é considerado, em diversas culturas e tradições, a cor primordial. Associada ao sangue, elemento indispensável à manutenção da vida, essa cor adquire um caráter simbólico ambivalente, pois remete simultaneamente à existência e à sua finitude, ou seja, à vida e à morte. Além disso, o vermelho também se relaciona ao fogo, evocando ideias de calor, liberdade e da intensidade dos desejos e das paixões eróticas. Considerando esses simbolismos, o enfoque que sustenta as nossas análises é o da cor vermelha associada à paixão, dada a tonalidade lírica amorosa.

Conforme salientado, a divisão da obra também dialoga com o gênero épico, uma vez o livro é distribuído em cinco partes (1) Prólogo: Um história muito diferente; (2) Início: Duas mulheres chegam ao mesmo país; (3) Explicação: Este país aonde chegam é imaginário e O meu coração é mapa pulsante; (4) Cartografia: Serra do Elóquio, Praia das Ostras, Jardim das Musas, Penedo da Saudade, Nossa Senhora do Convívio e Pico das Incertezas e, finalmente, o (5) Epílogo - num gesto que ecoa a organização de textos clássicos como *Os Lusíadas*, dividido em Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo, mas que, aqui, é reconfigurada para contar outra história, como bem sabemos, as das mulheres.

A obra explora a geografia emocional e a construção de um lugar seguro onde o afeto e a sexualidade podem ser expressos livremente. Nesse caso, a voz lírica celebra a lesbianidade enquanto uma jornada de descoberta e de realização pessoal, destacando a beleza e a

diversidade das experiências femininas a partir de uma história de amor que se realiza pelas vias do (in)imaginável, do sonho e do desejo. Portanto, a autora desconstrói o discurso épico tradicional, substituindo o foco na guerra por uma atenção à paixão e as implicações que ela fomenta na vida do eu poético. Ainda que o amor seja o *topos* da obra camoniana, há uma missão imperialista sobre Vasco da Gama, ficção que Patrícia Lino reelabora na obra em questão.

Inicialmente, essa abordagem transforma a ilha camoniana em um espaço simbólico de liberdade, onde o amor ocupa o centro da ficção, transformando-a efetivamente em uma “Ilha de Lesbos”, fazendo uma alusão à poeta antiga. Patrícia Lino faz isso por meio de uma linguagem rica em figuras de linguagem, como a ironia, estratégia que emprega para desestabilizar discursos patriarcais e eurocêtricos, questionando normas estéticas e sociais provenientes da colonização e do pensamento ocidental hegemônico, assim como de metáforas, metonímias, paradoxos etc.

Essa subversão da ilha, outrora destinada aos navegantes portugueses, constrói uma “imaginação geopoética⁴⁵”, na qual a ilha funciona como metáfora espacial de um território simbólico em que as mulheres criam suas próprias “coordenadas”. Trata-se de um espaço de liberdade, invenção e reconstrução de identidades. Dessa forma, o afeto se constitui entre o limiar das fronteiras entre o eu e o fora (mundo), cuja manifestação acontece quando o eu se encarna nos objetos, nas coisas, no corpo, no mundo, uma vez que o sentir é ao mesmo tempo interpelado pelo interior e pelo exterior.

Com relação aos elementos pré-textuais, após a folha de rosto, na parte em que poderíamos entender como “apresentação do livro”, seguindo uma estrutura comum, há um conjunto de frases que possivelmente se referem a outros títulos que o livro receberia, conforme demonstrado:

ou
A geografia difícil
ou
Duas Pirras sem Deucalião
ou
O grande mapa das regiões idiossincráticas do afeto
ou
Ostras e monstras

⁴⁵ O termo geopoética é apresentado por Michel Collot (2012, p. 25) no artigo “Rumo a uma geografia literária” da seguinte forma: O termo geopoética parece-me suscetível de designar ao mesmo tempo uma poética, ou seja, um estudo das formas literárias que configuram a imagem dos lugares, e uma poiética: uma reflexão sobre os liames que unem a criação literária ao espaço.

ou
 Patrícia Lino e seus poemas náufragos
 ou
 Um pedaço de terra num pedaço de mar
 ou
 Mapeamento semirrigoro das lágrimas
 ou
 Ando lindíssima contigo no invisível
 ou
 Musa cachaceira
 ou
 A minha língua, portuguesa

Nota-se uma variedade de orações coordenadas sindéticas separadas pelo uso da conjunção alternativa “ou”, que indica escolha, pistas, caminhos. Semanticamente, a reiteração do síndeto “ou” cria uma sucessão de titularidades possíveis para o livro, características semelhantes à constituição de um mapa. Trocando em miúdos, em vez de escolher um único título, o eu lírico acumula denominações, sugerindo que a obra possui uma relação lexical muito próxima à geografia, vide o emprego de palavras tais quais: “geografia”, “mapa”, “regiões”, “mapeamento”, “terra”, “mar”, “ilha”.

Logo após, a dedicatória, parte essencial de uma epopeia, Patrícia escreve: “para jasmin, Tibiriçá, e Ester e Laís e Miriã, para Thaís que ama Mariana, Anaís que ama Júlia, e Jacy, Zezé e Mariá também” (Lino, 2023, p. 9), evidencia uma valorização das relações afetivas femininas. Ao observarmos a recorrência da conjunção “e”, nos parece que esta produz um efeito de acúmulo e continuidade das relações apresentadas, sugerindo uma coletividade marcada pelo afeto e pelo desejo. Ademais, a repetição do pronome relativo “que” acompanhado do verbo “amar” no presente do indicativo destaca o amor como elemento central na caracterização das pessoas homenageadas. Por meio dessa estrutura, as endereçadas não são identificadas apenas por seus meros nomes, mas também pelos vínculos amorosos que estabelecem entre si. Por outro lado, em *Os Lusíadas*, a dedicatória é destinada ao Rei D. Sebastião de Portugal: Vós, poderoso Rei, cujo alto Império/O Sol, logo nascendo, vê primeiro[...] (Camões, canto I, estrofe 8, p. 33), deixando claro que se trata de um projeto civil e político de amor ao país.

Com relação à epígrafe, o livro apresenta duas, a primeira retirada de Amália n' “O barco negro” que diz: “são loucas/são loucas”, um fado português. E a segunda se refere a um canto onomatopeico de passarinhos de d'O Grande Idioma dos Passarinhos.

No poema que abre o livro, situado na seção “prólogo” e intitulado de “*Um país muito diferente*”, observamos, com relação ao conteúdo, o desenrolar de uma relação íntima e

cotidiana ambientada no espaço doméstico, em que se constrói um vínculo afetivo e lesboerótico. Aqui, Patrícia Lino introduz o leitor ao assunto central da obra.

1 Mais não peço que o canto, porque vim
 2 para cantar, e a paciência de quem aguarda
 3 debruçada na cidade, o teu cheiro
 4 a sobrevoar a pia e o fogão: escuta, tu
 5 que me chegaste com o peso da alegria
 6 não me bateste ainda à porta, de camisa
 7 abotoada até ao alto, tímida e sorridente
 8 para dizer-me que o amor seria um salto

9 português. Se não és tu, quem me pode
 10 importar? Sabe, porque chegas cantando
 11 que não se regressa de um amor sem data.
 12 Eu também o sei, porque te conheci ao alinhar
 13 com as tuas o voo de ambas as mãos, e a ti
 14 que passas contente o café junto à gata
 15 catando pequenas vitórias no espaço
 16 disse: se vim de séculos para querer-te por mais

17 quando irás, então, bater-me à porta, a medir
 18 com os polegares o tamanho do meu sorriso grande
 19 teu por direito, para querer-me por outros mais
 20 ainda? O nosso ofício, afinal, por entre a crueza
 21 e o desbande. Firmar afetos com a boca: achar
 22 meninas que somos, a reconciliação espiral
 23 com o mundo: falo-te rouca e devagar segundo
 24 o início estreito a abrir-se para nós como a manhã

25 E guardo para ti o meu coração antigo
 (Lino, 2023, p. 11)

A começar pela leitura do título, a metáfora do “país” funciona como um território simbólico onde o afeto se faz possível, um espaço que se abre à partilha e à construção de uma relação que, por ser “diferente”, precisa de uma superfície também diferente para se concretizar, fora do *chrónos* (tempo cronológico).

Nesses vinte e cinco (25) versos iniciais, a voz poética revela que não se trata de uma demanda por grandes gestos, mas da celebração do encontro amoroso através do canto: “Mais não peço que o canto, porque vim para cantar” (verso 1), apontando a poesia como território privilegiado para a manifestação do desejo, logo, ve-se a eclosão de eros já no prólogo da obra.

No nível estrutural, o texto se constitui de quatro estrofes, três oitavas e um monóstico, predomina-se também o uso de versos decassílabos heroicos (acento na sexta sílaba poética), a exemplo do primeiro verso: Mais/não/pe/ço/queo/can/to/por/que/vim, métrica encontrada no épico camoniano. E, de modo semelhante, a configuração das estrofes em oitavas também

constitui a estrutura formal do clássico do escritor português, que possui o esquema de rimas ABABABCC em toda a estrofação.

Inicialmente, há que se ressaltar a invocação do canto, o canto para a musa, a mulher amada, o objeto enamorado, enfim, essa *persona* que pode remeter tanto a *Os Lusíadas* (1572) de Camões, como também a Safo e seus fragmentos poéticos, porque em ambas há essa destinária. Tomemos a estrofe quatro (4) referente ao Canto I da obra do poeta lusitano de exemplo:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloquo e corrente,
Porque de vossas águas, Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene.
(*Lus*, I, 4)

Essa estrofe exemplifica como o poema da poeta portuguesa se relaciona com a tradição poética, sendo a evocação do canto português uma das intertextualidades (verso 5). A estrofe narra o momento em que Camões solicita inspiração para as musas para compor a epopeia dos feitos portugueses. Em vez de invocar as Musas tradicionais da mitologia grega, o poeta dirige-se às Tágides, ninfas do rio Tejo, valorizando um elemento ligado à identidade portuguesa. Ao chamá-las de “minhas”, estabelece uma relação de proximidade e pertencimento, reforçando a nacionalização da tradição épica clássica.

Nos dois primeiros versos: “E vós, Tágides minhas, pois criado/Tendes em mim um novo engenho ardente”, Camões afirma que as Tágides despertaram nele um projeto épico. Essa expressão, por conseguinte, constitui uma metáfora para o talento poético renovado, enquanto o adjetivo “ardente” sugere entusiasmo e inspiração, momento em que o poeta demonstra estar preparado para empreender uma obra de maior grandiosidade do que aquelas já consolidadas, a exemplo de Homero e Virgílio.

O pedido da invocação aparece nos versos “Dai-me agora um som alto e sublimado, /Um estilo grandíloquo e corrente”. O termo “som” funciona como metáfora para o canto épico, enquanto os adjetivos “alto” e “sublimado” remetem à grandiloquência exigida pelo gênero, capaz de exaltar os feitos portugueses com solenidade, sem perder a naturalidade e a harmonia da expressão.

A estrofe se encerra com uma importante referência à mitologia clássica: “Porque de vossas águas, Febo ordene/Que não tenham inveja às de Hipocrene.” Febo, outro nome do deus

Apolo, era considerado o patrono da poesia e das artes ao passo que Hipocrene era a fonte sagrada situada no Monte Hélicon, associada às Musas e considerada símbolo máximo da inspiração poética. Ao pedir que Apolo faça com que as águas do Tejo não invejem as da Hipocrene, Camões expressa o desejo de que a inspiração portuguesa alcance o mesmo nível - aliás, maior elevação - de excelência da tradição clássica greco-latina. Assim, a estrofe revela um dos princípios fundamentais do Renascimento: a admiração pelos modelos da Antiguidade, aliada à convicção de que Portugal também poderia igualá-los e até superá-los por meio de sua história e literatura.

Do ponto de vista estilístico, destacam-se a apóstrofe, presente na invocação direta às Tágides; as metáforas, como “novo engenho ardente” e “som alto e sublimado”; a antítese entre os versos “verso humilde” e “estilo grandiloquo”; e a forte intertextualidade com a mitologia greco-romana. Esses recursos contribuem para construir uma linguagem solene e elevada, adequada ao propósito épico de *Os Lusíadas*.

Dessa forma, o sujeito poético camoniano se enuncia em primeira pessoa do singular “foi de mim”, “dai-me”, assumindo a função de poeta épico, logo, Camões também é o sujeito da enunciação da viagem através de Vasco da Gama, responsável por eternizar a memória dos feitos lusitanos, que se concentra em um projeto de imortalização coletiva da nação portuguesa. Helder Macedo (2013, p.48) em *Camões e a viagem iniciática* evidencia esse imbricamento autobiográfico d’ *Os Lusíadas*:

Vasco da Gama não é Eneias nem Odisseu, não é um herói singular: é o chefe, o Capitão, um dos “barões assinalados”, cujo discurso dentro do discurso global do poema - tal como, por exemplo, o de Paulo da Gama - também serve para “assinalar” outros “barões”, numa ficção narrativa que o torna numa extensão, ou máscara dramática, da voz do próprio poeta que fala através dele.

O canto por sua vez intensifica a dramatização da voz poética não só em Camões como em Patrícia também. No entanto, o que se canta não é a celebração dos grandes feitos lusitanos, mas a experiência íntima do amor feminino, do cotidiano e da construção de afetos entre mulheres, espaço que na ilha camoniana elas não ocupam, pelo contrário, estão lá para serem usufruídas.

Embora possamos inferir que determinadas figuras femininas ocupam lugares de agenciamento na ilha, a exemplo de Vênus, segundo Ana Paula Ferreira 2024, p. 29 no artigo “Para uma leitura feminista de *Os Lusíadas*” o seu desenho constitui uma provocação das expectativas da moral sexual masculina em contexto colonial. Nesse argumento, as nereidas,

servidoras da deusa Vénus, são colocadas em lugar de posse à serviço do imaginário masculino e colonial, uma vez que a elas não resta opção de escolha.

Dando sequência ao poema de Patrícia Lino, no primeiro verso, o sujeito poético aparece elipsado no verbo “peço” no presente do indicativo, quando invoca o canto. Logo em seguida, ele demarca sua chegada “porque vim” (v.1) no pretérito perfeito, ou seja, ele está vindo de outro lugar, momento em que se posiciona como estrangeiro. Essa fusão entre tempos verbais discrepantes também aparece em Camões, porque há uma preocupação em reconhecer os feitos do passado para construir um porvir glorioso. De acordo com o professor e escritor português José Augusto Cardoso Bernardes (1999, p. 377) no capítulo “Luís de Camões: Apogeu e Crise do Humanismo ao Renascimento” do livro *História da Literatura Portuguesa*, esse projeto nacionalista e de mitificação de Portugal se constitui

[...] sem dúvida, uma resposta a um horizonte de expectativas que integra duas vertentes: uma de carácter cívico e outra de carácter estético. De facto, no contexto da cultura portuguesa do último terço de Quinhentos, claramente marcado pelo desaparecimento da aura do Império, o apelo à revitalização de um ideal heróico de Pátria impunha-se, antes de mais, como imperativo de ordem cívica e política; sob o ponto de vista literário, a epopeia de Camões representa o ponto de chegada de um longo processo feito de constantes apelos de poetas a outros poetas para que se realizasse em Língua Portuguesa o género literário considerado máximo (Figueiredo, 1950). Tal desiderato constitui, aliás, um dos projectos mais consistentes do humanismo português.

Em contrapartida, à voz masculina que narra o épico evidencia que o sujeito lírico em Patrícia Lino se revela feminino no início do texto, vide o demarcador de gênero no terceiro verso, na palavra “debruçada” indicado pelo morfema “a” (verso 3), adjetivo este que também intensifica a espera e a angústia do eu diante da presença ausente da pessoa amada. Assim, o eu poético está à espera de alguém que prometeu voltar, personificado no lastro deixado pelos próprios objetos da casa, corroborado no trecho: “o teu cheiro a sobrevoar a pia e o fogão” (Lino, 2023, p. 11). Em estado de nostalgia, ela se sente perturbada pelas próprias emoções que tomam o ambiente, e se direciona diretamente ao destinatário quando observamos o uso do pronome possessivo “teu”, logo, trata-se de uma apóstrofe, uma vez que o eu lírico interrompe o discurso poético para se dirigir ao sujeito endereçado.

Há uma colocação mais incisiva depois, o eu lírico faz uso do imperativo para chamar a atenção da alteridade “escuta, tu”, e esse chamamento é encadeado por uma contradição, pois a pessoa amada causa no enunciador o “peso da alegria” (v. 5). Ora, essa expressão pode ser

lida como um oxímoro, porque peso e alegria são campos semânticos opostos, o que implica dizer que estamos diante um conflito erótico: a tentativa de alcançar a presença-ausente do objeto enamorado. Segundo Roland Barthes (2018, p.59) em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado - quaisquer que sejam a causa e a duração - tende a transformar essa ausência em prova de abandono. É justamente esse conflito que movimenta o poema, e por sua vez desloca o sujeito lírico à procura inencontrável da musa.

Para tanto, a musa começa a receber uma variedade de adjetivações (v. 6 e 7), aproximando o leitor da sua aparência, caracterizada, nesse primeiro momento, de maneira positivada.

O eu lírico conclui com a ideia de que “o amor seria um salto”. O *enjambement* provoca o sentido da palavra “salto”, pois saltar para algo abre caminho para o risco, como também pode ser um salto no espaço-tempo, tendo em vista que a próxima estrofe inicia com o vocábulo “português.” (v. 9). Nesse sentido, o amor seria um salto que sugere migração e travessia, como também a errância de quem se envereda pelos caminhos do amor.

De forma retórica, o eu lírico estabelece uma espécie de solilóquio, ele não está em busca de uma resposta para a pergunta “se não és tu, quem me pode/importar?” (v. 9 e 10), uma vez que ela já está implícita no poema: ninguém além de “tu”. A única preocupação de quem ama é estar com a pessoa amada, todo o resto se torna insignificante (Carson, 2022, p. 226).

Na sequência, o verso “Sabes, porque chegas cantando/que não se regressa de um amor sem data” apresenta uma reflexão sobre a natureza transformadora do amor. O fato de a pessoa amada chegar “cantando” retoma o início do poema, aproximando ambas as amantes per intermédio da canção. Já a afirmação de que “não se regressa de um amor sem data” revela que esse amor é insuperável, tornando-se uma experiência permanente na memória e na subjetividade de quem ama. “Eu também o sei” (v. 12), a afirmação decorre do encontro amoroso, expresso em “porque te conheci” (v. 12), indicando que foi a convivência com o outro que transformou a concepção do amor do sujeito poético.

A imagem fomentada pelo verso “alinhar com as tuas o voo de ambas as mãos” constitui uma metáfora simétrica entre as amantes, tendo em vista que as mãos, associadas ao toque, ao cuidado e à comunicação, deixam de ser apenas partes do corpo para adquirir a leveza de um “voo” harmonioso no encontro erótico.

O poema desloca-se agora para o universo do cotidiano: “passas contente o café junto à gata/catando pequenas vitórias no espaço” (v. 14 e 15) de modo a construir a paisagem doméstica. Esses versos valorizam gestos simples da vida diária, transformando-os em

manifestações do amor. Preparar o café, conviver com o felino e celebrar as “pequenas vitórias” revelam que a felicidade amorosa não depende de acontecimentos extraordinários, mas é construída na convivência do mais ínfimo da rotina, nos pequenos atos de cuidado e partilha. Dessa forma, as “vitórias” não pertencem ao campo do poderio territorial, bélico, e sim ao cotidiano.

Por fim, o último verso da segunda estrofe diz: “disse: se vim de séculos para querer-te por mais”, amplia a dimensão temporal do poema, pois a locução verbal “disse:”, no passado, sinaliza uma mudança na enunciação do poema, haja vista que o eu lírico fala diretamente e de novo à destinatária em tom confessional. Há uma hipérbole em “se vim de séculos”, que aumenta o caráter transcendental e atemporal desse amor.

Na esteira dessa discussão, o poema não descarta a possibilidade de remeter ao sentimento de exílio do eu poético, porque a busca por um lugar onde possa, talvez, se identificar e criar afetos, aparece como uma possibilidade que reconhece a importância da busca por outros vínculos afetivos, com as suas semelhantes, como explicitado no verso “achar meninas que somos, a reconciliação espiral com o mundo” (Lino, 2023, p. 11), no qual o sujeito lírico, antes individualizado, se coletiviza agora em primeira pessoa do plural “somos”.

Noutras palavras, é preciso ouvir mulheres, estar com elas, erigir uma práxis afetiva e efetiva na teia de nossos laços, para assim construir o que a Adrienne Rich (2010, p. 40) nomeia de “amizade política”, conceito sobre o qual ela define: “opção das mulheres por outras como suas parceiras, companheiras de vida e de comunidade”. Também podemos chamá-lo de *philia*, porque se trata de um amor construído com base no reconhecimento e no pertencimento a uma comunidade.

Fazer alianças é uma tentativa de mudar posicionamentos, trocar de lugar, reposicionando-nos a partir de nossas identidades individuais e coletivas. Quando em aliança, nós somos confrontadas com o problema de como compartilhamos ou não compartilhamos espaço, como podemos nos posicionar junto a pessoas ou grupos que são diferentes entre si e em disputa uns com os outros (Anzaldúa, 1982, p. 96).

O último verso do poema, monóstico: “e guardo para ti o meu coração antigo” funciona como uma profanação póstuma de um amor sobrevivente à dissolução do tempo. O vocábulo “antigo”, etimologicamente, remete a ideia de retorno, confirmada pela própria arquitetura do poema, nos versos que relembram o passado: “te conheci”, “me chegaste”, no entanto, notamos uma estrutura verbal que se movimenta em vaivém, ora faz alusão aos fragmentos de memória desse amor vivido, ora alude ao desejo de remontar essa origem perdida “se não és tu, quem me pode/importar?” (v. 9-10).

É nesse contexto que percebemos a presença de Safo, porém, no poema em questão, o sujeito poético faz remissão implícita à poeta antiga, nos versos já ilustrados: “se vim de séculos para querer-te por mais” (v. 16) e, ainda, no último verso do poema “E guardo para ti o meu coração antigo” (v. 25). Os versos destacados podem ser lidos como uma retomada e, por consequência, um desdobramento da voz sáfica ao assinalar a existência de uma paixão proibida no tempo-espaço em que a poeta grega esteve inserida. Por isso, inventa-se uma ilha, um país imaginário, capaz de abrir espaço para que o tempo seja vivido de outra maneira, em um tempo sem tempo, sem horas, sem data.

Considerando que esse é um poema de abertura do livro, fica evidente a presença de um eu lírico aparentemente perdido e à procura de alguém, que não dá pistas concretas de que irá chegar, o que intensifica a agonia da espera da amante. Curiosamente, o poema subsequente nomeado de “Duas mulheres chegam ao mesmo país” complementa o jogo de sentidos do prólogo, anunciando que o ansioso encontro pode efetivamente acontecer. Vejamos a seguir o próximo poema:

[Início]

Duas mulheres chegam ao mesmo país

1 A despeito da miopia e, claro, mais do que tudo
2 da distração, já dizia, a interromper-me o estudo
3 Dona Conceição que vivo devagarinho e aluada
4 sem óculos ou aviso, como quem prevê a pontada
5 da flecha a dilatar luminosa o desejo e as pupilas
6 pude ver-te e escutar teu nome: tem duas sílabas
7 oxítono, e lembra a provocação das crianças, na
8 na ni na ná, de dedos esvoaçantes, língua franca
9 -mente para fora e polegares nas bochechas. Olá

10 chamo-me Patrícia e, se me deixas, vou ficar aqui
11 à espera que me encontres. Na na ni na ná. Aqui
12 que o amor começa onde tu comesças, com os pés
13 sobre a terra, a devorar o verbo, a sombra e a boca
14 que sabe à tua boca, os livros, de Adília a Rabelais
15 (estarei, estarei louca), em tudo e nada um canto
16 de sereia que, contam as velhas, dá tão-só sentido
17 ao sentido, e ah, assim me espanto por estar viva
18 (quê sei lá, sei lá onde pus a chave, tranquei-me
19 cá fora, que país é este, diabos, não sei, e agora)

20 E é então que me vês às voltas, revirando os trapos
21 e te perguntas: quem será, quem será esta mulher
22 que espera e endoidece? E eu, que não lembro
23 como vim aqui ter? Que País é este, como escapo
24 oh, sei lá, onde pus a chave. (Patrícia, três sílabas
25 em ditongo crescente, quando te olho, as pupilas

26 dilatam-se, e ah, quero pôr-te as mãos na cintura)
 27 Estarei, estarei doente (repara como se mistura
 28 o tempo no tempo, e vou ficar aqui contigo). Olá
 (Lino, 2023, p. 12)

O poema aposta em uma sonoridade bem demarcada, embora não apresente esquema fixo de rimas, trata-se de um texto em verso livre, no qual as rimas aparecem de forma ocasional e sem organização sistemática ao longo dos versos. Apesar da ocasionalidade, percebemos que em alguns momentos surgem aproximações sonoras, como a rima entre “tudo” (v.1) e “estudo” (v.2), que cria um eco em “-udo”, mas sem continuidade estrutural no restante do poema. Da mesma forma, há a semelhança entre “aluada” (v.3) e “pontada” (v.4), que formam uma rima em “-ada”, porém essa correspondência não se repete em outros versos.

Também aparecem aproximações sonoras internas, como em “pupilas” (v. 5) e “sílabas” (v. 6), que criam um efeito de assonância pelo som vocálico “i-a”, reforçando a musicalidade. Além disso, o poema utiliza repetições e efeitos de oralidade, como em “na na ni na ná”, que imita crianças cantando (v. 8-9) e na repetição do dêitico “aqui” (v. 11 e 12). A junção desses elementos gera musicalidade ao poema, que assume uma sintaxe prosaica, de uma conversa do tempo cotidiano. Portanto, de forma geral, o poema apresenta versos livres com rimas irregulares e ocasionais, sem esquema definido, privilegiando a musicalidade construída por ecos sonoros, assonâncias e repetições ao longo do texto. Lemos o poema como um mapa cujas indicações de caminhos são tantas quantas a estrutura rítmica oferece.

Logo no início, o eu lírico se apresenta atravessado por limitações sensoriais: “miopia” e “distração”, o que já sugere uma perspectiva da realidade prejudicada. A interrupção feita por “Dona Conceição” (v. 3) insere uma presença externa, aparentemente familiar, que contrasta com o fluxo poético e reforça a ideia de dispersão mental: “vivo devagarinho e aluada” (v.3), efeitos triviais de quem está apaixonado.

A referência à pontada da flecha (v. 4 e v. 5) é claramente uma remissão à ilha dos amores, pois as ninfas foram flechadas pelo Cupido por ordem de Vênus, sua mãe e Deusa do Amor, para que se apaixonassem pelos navegantes portugueses, como explicitam os versos: Formosos leitos, e elas mais formosas,/Enfim com mil deleites não vulgares,/Os esperem as Ninfas amorosas,/De amor feridas, para lhe entregarem/Quanto delas os olhos cobiçarem (*Lus.* IX, 41)

Amara Moira (2019, p. 4), pesquisadora e escritora brasileira no artigo “As mulheres e os corpos em *Os Lusíadas*” escreve uma análise acerca da figura feminina, ou melhor, das ninfas especificamente. Sobre isso ela argumenta:

Vênus contou mais do que com flechas para deixar as ninfas *de amor dos Lusitanos incendidas*, requisitando também que a deusa Fama apregoasse, em seus ouvidos, **os louvores da gente navegante / mais do que nunca os de outrem celebrara**. E, em relação ao encontro com os portugueses, que jamais precisaram de flechadas ou mesmo de ações divinas para se enamorarem (e é importante que percebamos isso, os significados de “amor”, e os riscos desse amor, para cada parte envolvida), Vênus orienta ainda as ninfas a ocultarem a “flama feminina” por sob uma “pudicícia honesta” (grifos da autora).

Nessa narrativa épica, conforme observa Amara Moira (2019), fica evidente como Camões naturaliza estruturas patriarcais e reproduz imagens fetichizadas da conquista colonial, cuja premiação é o corpo feminino. Segundo Homi Bhabha (2013, p. 130), pesquisador e teórico do estudos culturais e pós-coloniais, o fetichismo é uma das engrenagens do discurso colonial, que se baseia na dicotomia entre recusa e desejo. No caso da ilha, as ninfas estão apresentadas como “reféns, como imagem de uma utopia” (Moira, 2019, p. 5), o que corrobora com o fetichismo, pois há de se manter o que é da esfera do feminino inferiorizado para impor-lhe poder.

De acordo com Pedro Cardim (2021, p. 77), professor da Universidade de Lisboa, no ensaio “O monumento ao jesuíta António Vieira, em Lisboa, e o debate sobre ‘a conquista’ e a colonização portuguesa das terras americanas”:

Para além de uma “conquista”, o que aconteceu foi, também, uma colonização, ou seja, a instauração de uma forma de dominação marcada por relações fortemente assimétricas e antagonísticas entre um grupo de forasteiros (os portugueses) e as populações autóctones. Tais forasteiros ocuparam terras que não lhes pertenciam, começaram por ser uma minoria demográfica mas, com o passar do tempo, foram-se convertendo numa maioria sociológica em virtude da supremacia que alcançaram através da força das armas. Desse modo, os portugueses exerceram uma dominação sobre a população autóctone em nome da sua alegada superioridade étnica. Quanto aos indígenas, foram reduzidos a uma menoridade civil e política.

De fato, a temática do amor está presente em toda a obra camoniana, com destaque para a lírica (sonetos), entretanto, a ilha se configura enquanto um lugar destinado aos prazeres masculinos, onde violências de ordem sexual ocorreram, visto que o grande objetivo, além do prazer carnal, era a produção de uma nova geração para Portugal conforme trecho “progénie forte e bela” (*Lus*, IX, 42), que fosse próspera.

Voltando para o texto da poeta, o que acontece é uma subversão da cena criada por Camões, visto que aqui, o encontro amoroso não é dado de maneira forçosa, pelo contrário, o

sujeito poético abandona seu estatuto de sujeito e se assume objeto tátil da alteridade, ele quem é controlado pelo desejo, no sentido de que não há imposição. Até por isso a sensação de embaralhamento da lógica, da racionalidade do eu, torna-se um recurso visível textualmente, o verso “pude ver-te e escutar teu nome” demonstra esse efeito ao utilizar a sinestesia, porque ver e escutar, sentidos diferentes, aproximam-se como se fossem a mesma sensação.

Logo depois, o verso “tem duas sílabas” introduz uma quebra importante no texto, o nome da pessoa amada é invocado, mas não revelado, sabe-se que se trata de um oxítono (v. 7), indicativo interessante: pode ser uma pista, um vestígio, um mapa feito de palavras.

Em seguida, a brincadeira infantil representada pela onomatopeia “na na ni na ná” (v. 8) reforça o aspecto imaturo do apaixonamento, da saída de si, do desregramento dos sentidos. Por isso, a expressão “língua franca” (v.8) terminada em *enjambement* se configura de ambiguidade poética. Em um primeiro nível, a expressão se associa ao universo da infância, uma vez que é antecedida pela sequência sonora “na na ni na ná” e é seguida pela descrição de gestos característicos da provocação infantil - “língua franca/mente para fora e polegares nas bochechas”. Nesse contexto, “língua franca” pode ser compreendida como uma metáfora para uma linguagem universal da infância, fundada menos em palavras quando comparada à expressividade pelos sons, gestos, corpo etc.

Por outro lado, ao analisar o nome da pessoa amada por meio de critérios gramaticais, como em “tem duas sílabas” e “oxítono”, a expressão “língua franca” pode ser interpretada como uma referência à própria língua portuguesa, entendida como o espaço de construção da experiência amorosa e da enunciação poética, ou seja, o poema está escrito em língua portuguesa e ao mesmo tempo está evocando a pessoa amada, funcionando como recurso metalinguístico por sua vez.

Na segunda estrofe, o verso “chamo-me Patrícia e, se me deixas, vou ficar aqui”, o eu lírico se apresenta com nome próprio, homônimo ao da autora empírica, gesto que não necessariamente tem valor autobiográfico. Essa ilusão referencial, na perspectiva de Dominique Combe (2010, p. 128) induz o leitor a uma ilusão de referência: essa voz pertence ao eu lírico ou ao eu empírico? A proposta dele sugere que aceitemos a coexistência dessas subjetividades como um jogo, pelo qual o eu autobiográfico também se apresenta de forma ficcionalizada. Esse cruzamento de subjetividades ocorreria mesmo quando o eu lírico é considerado “puro”, uma vez que a linguagem reflete as vivências do eu autobiográfico encarnadas na materialidade do poema.

Desse modo, o sujeito empírico “Patrícia” torna-se um artifício poético, uma representação de si por meio da criação de uma subjetividade distinta, que se transforma no

discurso lírico ao abrir-se para o mundo. Assim, o aparecimento do nome próprio da autora pode ser interpretado como um fenômeno textual, o que interessa é pensar as duas coisas juntas, a relação entre o eu de carne e osso e o eu que se manifesta no poema como uma tensão.

Em seguida, a oração condicional “se me deixas” desloca a permanência do eu lírico para a esfera da autorização do outro, indicando que sua presença depende do reconhecimento da pessoa amada. Nesse âmbito, a afirmação “vou ficar aqui” introduz mais uma vez a ansiedade da espera, que se prolonga no verso seguinte: “à espera que me encontres”. É significativo que agora o poema atribui ao “tu” a ação de reconhecer a existência do eu lírico, pois abre ao entendimento de que existe entre o eu e a pessoa amada uma relação de *vassalagem amorosa* - usando um termo do Trovadorismo - como se não houvesse mais o que fazer diante desse sujeito inalcançável, apenas aguardar.

A reiteração da sonoridade de “Na na ni na ná” (v. 11) recupera a cantoria infantil já apresentada anteriormente, funcionando tal qual um plano de fundo sonoro que demonstra uma determinada dificuldade do eu lírico de se revelar, uma vez que a criança representa possivelmente o retorno à imaturidade infantil, ou seja, a figuração da natureza do apaixonamento. No mesmo verso, a repetição do pronome demonstrativo “aqui” reforça a hesitação do locutor em apontar o caminho e invoca a presença da interlocutora novamente, pois desloca a noção de lugar para um plano metafísico, no qual o amor se define sem necessariamente ocupar uma materialidade no mundo.

O trecho “(estarei, estarei louca)” (v. 15) se constrói como uma inserção destacada dentro do verso. Isso indica que essa informação está “à parte” da estrutura, tal qual um comentário interior do eu lírico. A oposição entre as imagens da criança e da loucura representa o comportamento desviante dentro de uma sociedade, o ser dissonante dentro de um grupo. As duas imagens se misturam nesse poema criando uma sobreposição de caminhos labirínticos, ora o sujeito parece são, ora parece perdido, factível em “sei lá onde pus a chave”, “que país é este”, “quem será esta mulher que espera e endoidece”, “como vim aqui ter”, “não sei, e agora”. Certamente, somente o encontro com a alteridade traria de volta a sanidade, logo, esse sentimento de confusão é decorrente do desregramento dos sentidos, da ilusão de ter possuído algum controle de si. “O sujeito apaixonado é atravessado pela ideia de que ele é ou está ficando louco” (Barthes, 2018, p. 215).

No fim, a última estrofe (v. 22-30), o encontro entre as *personas* poéticas se concretiza de forma progressiva, verso a verso, oscilando entre observação, estranhamento e aproximação: “E é então que me vês às voltas, revirando os trapos” (v. 20). Estabelece-se a primeira cena de

interação por meio do contato visual, de modo que o sujeito lírico é observado pelo “tu” (“me vês”), sendo que a locução adverbial “às voltas” indica desorientação diante da mulher amada.

No verso vinte e cinco (25), “como vim aqui ter? Que país é este, como escapo”, surgem orações interrogativas que reforçam a ruptura espacial, são sujeitas estrangeiras chegando ao mesmo local. “oh, sei lá, onde pus a chave” (v. 18), a oralidade se intensifica com a interjeição “oh” e a expressão coloquial “sei lá”, que recrudescer a perdição geográfica e psicológica do eu lírico.

Adiante, no verso vinte e nove (29), “Estarei, estarei doente (repara como se mistura o tempo no tempo)” (v. 27 e 29), o verbo no futuro “estarei” reaparece com repetição enfática, indicando instabilidade emocional. O imperativo “repara” retoma o diálogo direto com o “tu”, enquanto a oração iniciada sugere reflexão sobre a dissolução temporal. No verso 30, “[...]o tempo no tempo, e vou ficar aqui contigo). Olá”, a expressão “o tempo no tempo” reforça o caráter descontínuo da experiência amorosa. E a locução verbal “vou ficar” indica uma promessa de permanência, que sugere aproximação mais concreta entre as *personas poéticas*.

Em suma, verso a verso, o encontro se constrói como um processo: começa no estranhamento, passa pela tentativa de reconhecimento e pelo desejo de aproximação, e culmina, no verso final, em um contato verbal direto e curto: “Olá”.

A relação entre ilha, país e imaginação fica ainda mais evidente no próximo poema.

[Explicação]

E este país aonde chegam é imaginário

1 porque há amores que são como países de imaginação
2 e essencialmente porque as mulheres vivem longe uma da
3 da outra. A esta ilha, onde se fala o grande idioma
4 dos passarinhos, chegam, como rouxinóis delicadas
5 aéreas, desnudas e lindas. E fazem, sob cobertas e lençóis
6 entre muitos beijinhos, promessas mudas e elevadas
7 num tempo sem tempo, deus, escadas ou automóveis
8 como duas Pirras sem Deucalião a arremessar os sonhos
9 para trás, ou não mais que duas rainhas tortas.

10 Cada partícula deste país novo é país inteiro e aqui
12 onde cachalotes flutuam num céu aquático
13 e onde aos pinotes vêm atrevidos os pardais debicar
14 o miolo ardente e suspenso dos medronhos
15 não existem porta nem a falta batente do punho
17 na matéria. A ilha das afeições não co
18 na Enciclopédia Planetária das Ilhas. E se constasse
19 como grafariam os especialistas o testemunho
20 das formigas, dos cedros e dos galiões?

(Lino, 2023, p. 13)

Esta seção chamada “explicação” é provocativa, pois busca justificar a existência da ilha das afeições apresentada nas seções anteriores. A proposição explicativa fica evidente logo no início do poema por meio do emprego da conjunção “porque” que se repete, respectivamente: “porque há amores que são como países de imaginação” e “porque as mulheres vivem longe uma da outra” (v.1 e v. 2). Assim, a aparição sequenciada do “porque” reafirma a criação desse espaço utópico onde o amor se faz realizável. Parafraseando Cristina Ferreira-Pinto (1999, p. 410), a busca de mulheres lésbicas, normalmente impossibilitada, de atingir uma conclusão satisfatória no contexto patriarcal justifica o motivo de as personagens criarem espaços alternativos onde a realização pessoal e sexual do sujeito feminino torna-se viável.

Em diálogo com Jota Mombaça (2021, p. 17) em *Não vão nos matar agora*, podemos entender o espaço da ilha de Lino com base na ideia de “barricada”. A barricada, propriamente dita, consiste em um obstáculo físico improvisado ou barreira defensiva construída em ruas e vias para bloquear temporariamente a passagem ou ataques em confrontos bélicos, políticos etc. Assim, segundo Jota Mombaça (2021), a barricada serve tal qual um intervalo para roubar tempo, para frear o ataque, para assentar um plano de fuga contra a concepção linear do tempo. Nesse “tempo roubado”, nos organizamos e reafirmamos a nossa existência enquanto pessoas dissidentes sexuais. De modo análogo, reivindicar uma ilha ou um país configura-se como uma potência imaginativa e disruptiva que nos lança para o futuro por meio do território poético.

Até por isso, a imagem do primeiro verso “porque há amores que são como países de imaginação” sugere que certos amores, especialmente aqueles que não encontram concretude na realidade, precisam de criar um lugar próprio para existir, fictício e/ou não. Em seguida, o verso “porque as mulheres vivem longe uma da outra” amplia essa ideia ao indicar que a distância entre as mulheres não é apenas física, mas também social e histórica, resultado de um conjunto de apagamentos e opressões sistêmicas.

Como resposta a essa realidade, inventa-se “a ilha, onde se fala o grande idioma/dos passarinhos”. A ilha constitui a metáfora espacial central do poema, representando um espaço utópico, protegido e livre das imposições do mundo exterior, a ilha é por sua vez o próprio tecido poético, onde se pode dar nome ao próprio desejo. Há evidentemente uma ironia nesse verso, porque na verdade a poeta realiza uma interrupção na leitura pelo *enjambement*, que provoca uma ruptura na concepção de “grande idioma”, ou seja, com a tradição, com a linguagem, com a língua portuguesa. Em vez da língua da epopeia, a dos heróis, da História e do Império, a ilha fala uma língua que não pertence ao poder, mas à natureza, ao canto dos passarinhos - que compõem a ambientação bucólica e parasidíaca do arquipélago.

Nesse espaço, as mulheres chegam “como rouxinóis delicadas, aéreas, desnudas e lindas” (v. 5). A comparação com os rouxinóis associa-as ao canto, à beleza e à arte. Portanto, a enumeração dos adjetivos reforça o sublime e a autenticidade dessas figuras femininas, enquanto a ideia de “desnudas” sugere nudez tanto no sentido físico quanto no simbólico, uma vez que mulheres lésbicas (e pessoas LGBTQIAPN+) são frequentemente representadas de maneira caricata e estereotipada pela ótica da heteronormatividade, sobretudo em produtos audiovisuais, como filmes, novelas e séries.

O ambiente torna-se íntimo quando elas, “sob cobertas e lençóis” (v. 5), fazem “entre muitos beijinhos, promessas mudas e elevadas” (v. 6). Quando analisamos a expressão “promessas mudas”, constitui um paradoxo, pois promessas normalmente são pronunciadas; aqui, porém, elas são silenciosas, indicando uma comunicação que não depende das palavras.

O verso “num tempo sem tempo, deus, escadas ou automóveis” se desassocia das imagens do mundo cotidiano, citadino, moderno, veloz, tecnológico. Logo, a expressão “tempo sem tempo” é um paradoxo que situa a ilha numa dimensão fora da cronologia ocidental. A enumeração negativa elimina elementos que organizam a sociedade, como a religião, as hierarquias sociais e a modernidade, reforçando o caráter utópico desse espaço.

Mais adiante, a referência à “duas Pirras sem Deucalião” (v. 8) introduz uma importante intertextualidade com a mitologia grega. No mito do Dilúvio Grego, Pirra e Deucalião recriam a humanidade após o dilúvio. Ao mencionar duas Pirras e eliminar a figura masculina, o poema propõe uma recriação do mundo realizada exclusivamente por mulheres. Além disso, as pedras do mito são substituídas pelos “sonhos”, constituindo uma metáfora de que uma nova realidade nasce da imaginação radical e do desejo. A expressão “duas rainhas tortas” também é metafórica no sentido de que “rainhas” representam figuras de poder em regimes aristocráticos, autonomia para fazer escolhas e hierarquia na sociedade, enquanto “tortas” valoriza aquilo que escapa aos padrões estabelecidos, portanto, são sujeitas desviantes, apesar de rainhas.

Na sequência, o verso “Cada partícula deste país novo é o país inteiro” (v. 10) que inicia a segunda estrofe apresenta uma metonímia ao afirmar que cada fragmento contém a totalidade. As imagens seguintes assumem caráter surrealista: “cachalotes flutuam num céu aquático”, misturando céu e mar no horizonte, enquanto os “pardais” (v. 12) que vêm “aos pinotes” são personificados pelo comportamento atrevido e próprio de mamíferos marinhos.

Quando o poema afirma que “não existem porta nem a falta batente do punho na matéria”, utiliza a porta como símbolo das barreiras e exclusões. Sua inexistência significa que, na *Ilha das afeições*, ninguém precisa pedir licença para entrar ou justificar sua presença.

Essa imagem aproxima-se da reflexão de Eve Kosofsky Sedgwick (2007), teórica norte-americana de estudos de gênero, teoria *queer* e teoria crítica, no texto *A Epistemologia do Armário*, na medida em que a autora demonstra como a heteronormatividade organiza as sexualidades dissidentes por meio de fronteiras entre o público e o privado, o visível e o invisível, produzindo o “armário” como um mecanismo de controle. Ao eliminar a porta - elemento que simboliza o limiar, a entrada e a exclusão -, o poema potencializa uma espacialidade em que tais fronteiras deixam de operar, configurando um território onde a lesbianidade não precisa ser ocultada nem legitimada para existir.

Pretendo argumentar que grande parte da energia de atenção e demarcação que girou em torno de questões relativas à homossexualidade desde o final do século XIX, na Europa e nos EUA, foi impulsionada pela relação distintivamente indicativa entre homossexualidade e mapeamentos mais amplos do segredo e da revelação, do privado e do público, que eram e são criticamente problemáticos para as estruturas econômicas, sexuais e de gênero da cultura heterossexista como um todo; mapeamentos cuja incoerência capacitadora, mas perigosa, foi condensada de maneira opressiva e duradoura em certas figuras da homossexualidade. “O armário” e “a saída do armário”, ou “assumir-se”, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras. O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX (Sedgwick, 2007, p. 26).

O texto de Sedgwick (2007) traz reflexões muito atuais com relação ao poder do armário. Nos utilizamos dele, em muitos contextos, pela ilusão de que estaremos protegidas. Isso quer dizer que pessoas dissidentes sexuais, ainda que “assumidas” publicamente, se escondem em seus armários a depender do espaço que estão introjetadas e de quem os observa. Tolhemos nossos gestos para não performar os demarcadores sociais de gênero - estamos sempre na fronteira entre o público e o privado e em um constante vir a ser, essa é a política do armário.

Dessa forma, a afirmação de que “A ilha das afeições não consta na Enciclopédia Planetária das Ilhas” introduz uma ironia, uma vez que a ilha se constitui enquanto esconderijo, lugar protegido para que o amor entre mulheres possa se concretizar. A pergunta final: “como grafariam os especialistas o testemunho das formigas, dos cedros e dos galeões?” se dá de maneira retórica e evidencia os limites da linguagem diante da experiência amorosa testemunhada na ilha.

Nesse sentido, Patrícia Lino estabelece uma relação com a tradição camoniana, não para corresponder a ela, embora o amor seja o tema fundamental, pelo contrário, ela deixa claro, ao longo de todo o livro, a propositiva derrocada da raiz desse discurso épico e colonial, quer seja para rasurar a utopia mítica de um lugar imperioso, quer seja para reinventar um outro mundo onde pessoas dissidentes sexuais possam viver plenamente, espaço onde o amor entre duas mulheres se faz realizável, uma vez que estão protegidas pela própria barreira da ficção.

Esta seção se aprofunda na construção da ilha imaginária apresentada nas partes anteriores, mas agora desloca o foco do espaço para a relação entre o eu lírico e a figura feminina a quem se dirige. A ilha se articula entre o exterior e interior: corpo, a memória e os afetos tornam-se o território onde esse amor é concretizado, apesar da ausência constante da musa.

O poema a seguir, ainda da seção “Explicação”:

O meu coração é o mapa pulsante

1 desta terra imaginária que imaginei para que a
[imaginemos as duas
2 e onde te estudo a coser o trajeto no espaço: para desenhar
3 com agulha o começo ondular do sobressalto, e os teus
[cabelos
4 que são garotos despertos e metamórficos na idade de crer
[alto
5 metem-se como dedos por entre as minhas mãos pálidas e
[tontas
7 à roda das ideias claras com que me olhas. És muito bonita e
8 com um braço
9 apontas para o meu seio.

10 Não te conheço e conheço-te. É por ti
11 que venho fazendo
12 estas coisas que são coisas limpas.

(Lino, 2024, p. 14)

Logo no título: “O meu coração é o mapa pulsante”, o coração é definido como um guia, elemento que orienta a travessia, de forma que deixa de ser meramente o órgão da anatomia de um ser animal, para se converter em mapa, isto é, no instrumento que orienta e torna possível a existência da ilha.

O coração é o órgão do desejo (o coração se dilata, falha etc., como o sexo), tal como ele é retido, encantado, no campo do Imaginário. O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude que reúne todos os

movimentos do coração, todos os “problemas” do coração (Barthes, p. 105).

Enquanto os navegadores de Camões se orientavam por cartas náuticas para descobrir novas terras, aqui o mapa é o próprio coração. O adjetivo “pulsante” acrescenta uma dimensão orgânica ao mapa: ele não é fixo como um documento cartográfico, mas vivo, modificando-se ao ritmo dos afetos e das batidas do coração. Há, portanto, uma oposição entre a cartografia objetiva das navegações e uma cartografia sentimental, construída pela experiência amorosa. Seguindo essa premissa, para Michel Collot (2018, p. 38), no livro *A matéria-emoção*, o afeto é descrito da seguinte maneira:

A qualificação do afeto passa pela mobilização de qualidades sensíveis do objeto, que se tornam um valor para o sujeito. Esta troca entre o interior e o exterior se efetua pela “mediação do corpo que sente”, que permite “o acesso ao universo do sentido”: graças a ele, “o mundo enquanto ‘estado de coisas’, encontra-se imerso no ‘estado do sujeito’, ou seja reintegrado no espaço interior uniforme do sujeito (Collot, 2018, p. 38).

Dessa forma, o afeto se constitui entre o limiar das fronteiras entre o eu e o fora (mundo), cuja manifestação acontece quando o eu se encarna nos objetos, nas coisas, no corpo. Tendo isso em mente, o caráter pulsante do mapa comunica algo vivo, em movimento, que compõe as coordenadas dos percursos da existência do sujeito poético, pois está ao mesmo tempo interpelado pelo interior e pelo exterior.

A sequência “desta terra imaginária que imaginei para que a imaginemos as duas” (v.1) enfatiza o papel da imaginação por meio da anáfora das palavras “imaginária”, “imaginei” e “imaginemos”. Esse recurso constitui uma figura etimológica (ou poliptoto), pois retoma a mesma raiz lexical em diferentes formas, o que reforça o caráter onírico desse espaço, só existe porque é continuamente ficcionalizado pelo ponto de vista do eu lírico. Porém, o uso da primeira pessoa do plural (“imaginemos”) revela que a ilha deixa de ser uma criação individual para ser também coletivizada.

No segundo verso, “e onde te estudo a coser o trajeto no espaço”, a poeta emprega o verbo “coser”, proveniente do universo da costura, para transformar o caminho em objeto de trabalho manual, artístico, que se elabora aos poucos, com o movimento da vida cotidiana. Nesse sentido, em vez de navegar ou conquistar territórios, como na tradição épica, o amor é cuidadosamente costurado. Todavia, lembremos que a costura é uma atividade historicamente associada ao universo feminino, porém adquire aqui outro simbolismo: as mulheres constroem juntas o caminho da relação. Ao mesmo tempo, o vocábulo “estudo” no presente do indicativo

sugere observação atenta e aprendizagem contínua, indicando que “amar é uma atividade que exige ética e tempo” (hooks, 2020, p. 194).

A continuação da estrofe, “para desenhar com a agulha o começo ondular do sobressalto” (v. 2-3), prolonga esse campo semântico da costura. A agulha torna-se instrumento de desenho, substituindo o lápis. A palavra “sobressalto” lembra um verso do primeiro poema: “para dizer-me que o amor seria um salto” (Lino, 2023, p. 11), sendo que agora ele ganha uma forma “ondular” e aproxima novamente o universo marítimo da experiência afetiva, fundindo tradição épica e a reafirmação do desejo a partir de signos eróticos da feminilidade: “teus cabelos” (v. 3 e 4) e “seio” (v. 8).

Nos versos seguintes, “e os teus cabelos que são garotos despertos e metamórficos na idade de crer alto” (v. 4), os cabelos recebem uma descrição hiperbólica. Ao afirmar que eles “são garotos despertos”, o poema realiza uma imagem que lhes atribui desobediência e irreverência. O adjetivo “metamórficos” sugere transformação constante, enquanto a expressão “idade de crer alto” pode ser entendida como uma metáfora da juventude, do idealismo e da capacidade de sonhar, aspectos muito caros a essa fase da vida.

Como resultado, “metem-se como dedos por entre as minhas mãos pálidas e tontas” (v. 6) introduz um símile, marcada pelo termo “como”. Os cabelos metamórficos são comparados aos dedos que se entrelaçam às mãos do eu lírico, digamos que se trata de um ato de rebeldia frente à sociedade, contudo, por meio do texto poético, eles assumem o direito de se manifestar no território imaginário. Logo em seguida, é interessante observar um espelhamento, o sujeito poético lhe atribui características pessoais, as mãos ficam “pálidas e tontas”, ela está em estado de vulnerabilidade e em *frisson*, emoção intensa, diante da pessoa amada que lhe causa descontrole, consequência de *pathos*.

O verso “à roda das ideias claras com que me olhas” (v. 6) evoca a razão, e em seguida, o poema inicia uma série de adjetivações positivas à mulher amada “És muito bonita e/com um braço/e com um braço apontas para o meu seio” (v. 7 e 8) apresentam um gesto erótico que assinala as zonas erógenas do corpo desejado. Logo, o seio, culturalmente ligado à sensualidade feminina, recebe o olhar de outra mulher que o deseja.

O penúltimo movimento do poema apresenta um dos seus paradoxos mais significativos: “Não te conheço e conheço-te.” (v. 9), o eu lírico reconhece que ainda não conhece plenamente a outra pessoa ainda que a conheça em alguma medida. Esse paradoxo traduz a experiência do amor, pois a inacessibilidade rege eros, a vontade de conhecer o outro em sua totalidade jamais será materializada. Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certas fronteiras existem. É no intervalo entre se esticar para tentar alcançar e de fato agarrar

algo, entre olhar de relance e receber o olhar de volta, entre um “eu te amo” e “eu também te amo”, que a presença ausente do desejo ganha vida (Carson, 2022, p. 55).

Por fim, o verso “É por ti que venho fazendo estas coisas que são coisas limpas” funciona como uma espécie de conclusão. A repetição de “coisas” produz um efeito de simplicidade, evitando nomear diretamente os gestos amorosos. Por conseguinte, o adjetivo “limpas” qualifica esse amor não em um idealismo puritano, mas legítimo, contrapondo-se ao discurso moral e cristão cujo amor entre mulheres é associado ao pecado, à sujeira e perversão. Portanto, ao afirmar que realiza “coisas limpas”, pode-se dizer que o eu lírico reivindica a importância do erótico na vida de pessoas dissidentes sexuais, rompendo o pensamento compulsório da heteronormatividade.

Segundo Audre Lorde (2020, p. 73), no ensaio “Os usos do erótico: o erótico como poder”, quando entramos em contato com o erótico, nos tornamos menos disposta a aceitar a impotência, ou daqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a respiração, o desespero, o autoapagamento, a depressão e a autonegação. Dessa forma, Patrícia Lino encara o erotismo lésbico sem estereotipização ou camuflagem, construindo visibilidade, por meio da linguagem poética, ao que na práxis nos é negado.

Assim, esta seção subverte o imaginário das navegações portuguesas, uma vez que o objeto mapa já não serve para conquistar territórios, colonizar povos, mas para orientar o coração e se deixar ser orientado por ele; o trajeto não é percorrido por navios, mas costurado por uma agulha e a descoberta não conduz ao império, mas ao encontro erótico entre duas mulheres. A poeta realiza, desse modo, uma revisão da epopeia camoniana, substituindo a lógica da conquista pela do afeto, da criação conjunta e da imaginação compartilhada.

Agora, efetivamente, adentramos à ilha por meio da seção intitulada “[cartografia] A ilha das afeições”, momento em que o livro passa a apresentar os espaços habitados pelas *personas*, delineando a geografia espacial e afetiva que estrutura esse território imaginário. O primeiro, então:

Serra do Elóquio

- 1- Eu era uma e agora sou outra. Ando às palavras
- 2 como quem colhe fruta madura, e vim aqui ter
- 3 para querer-te: conhecer-te é um dia de primavera
- 4 a estirar-se ao comprido sobre a grama. Pareço
- 5 olha para mim, um corpo vivo a espantar-se
- 6 por ter a vida dentro. Não sou de cá nem de lá
- 7 e canto, com pés e braços, como se tudo dependesse
- 8 do canto, e canto como se tudo antecedesse
- 9 a falta. Venho de muito longe, não sei se regresso

10 e gosto tanto de estar aqui contigo como gosto de cantar

11 e do café. Não tenho pressa, e sorrio-te com os olhos
 12 a encolherem-se por cima da chávena vermelha. Olá.
 13 Sorris-me de volta e és feita de luz e de canções. Como será
 14 dar inteiro o torso ao teu abraço e tirar os sapatos
 15 no parque? Dispor a cabeça horizontal no teu regaço
 16 e adormecer'? Encontrar nas histórias que contas
 17 o que arde, e precipitar-me de repente para a cama
 18 com intenções de beijar-te'? Como será, aliás
 19 cair para a tua boca como se cai para um acidente
 20 e desaparecer, como desaparecem os gatos?
 (Lino, 2023, p. 17)

Como se vê, o poema é dividido em duas estrofes décimas e escrito em verso livre, de modo que não apresenta um esquema métrico e rítmico fixo. Ao observar o verso inicial “-Eu era uma e agora sou outra.”, o sinal gráfico encena um diálogo, indica que a voz poética está efetivamente participando de um colóquio, de uma conversa com outra pessoa. Além disso, existe uma gradação afetiva bastante evidente na imagem construída no verso, sugere como o contato com a outra produz uma metamorfose na subjetividade do eu lírico, cuja subjetividade deixa de ser uma para se constituir na relação com a alteridade. Logo, o encontro amoroso corresponde a uma forma de autoconhecimento, essa “mudança do eu é a perda do eu [...]” (Carson, 2022, p. 219)

Nesse sentido, o recurso da gradação fica visível em todo o poema pelo emprego sucessivo do conectivo “e” (polissíndeto), conforme os exemplos: “e vim aqui ter”, “e canto”, “e gosto tanto”, “e sorrio-te”, “e és feita”, “e tirar os sapatos”, “e adormecer” e “e precipitar-me”. Essa acumulação cria um ritmo de continuidade, como se cada experiência conduzisse naturalmente à seguinte.

Em seguida, a expressão “Ando às palavras”, o eu poético assume a posição de *flâneur*, exprimindo a ideia de que ao caminhar entre as palavras “como quem colhe fruta madura”, sua própria percepção de si se modifica e amadurece. O eu, ao ir ao encontro da alteridade, volta transformado.

Ao afirmar que “vim aqui ter/para querer-te” (v. 3-4), o sujeito revela que sua travessia tem como finalidade o encontro afetivo, enquanto a metáfora “conhecer-te é um dia de primavera/a esticar-se ao comprido sobre a grama” aproxima o conhecimento do outro da ideia de renovação, florescimento e plenitude. A primavera, no senso comum, simboliza o despertar da vida e traduz sensorialmente e ontologicamente o efeito transformador do afeto. Esse renascimento é intensificado quando o eu lírico afirma parecer “um corpo vivo a espantar-se/por ter a vida dentro” (v. 5-6), revelando o assombro diante da própria vitalidade despertada pela

presença da pessoa amada. Em seguida, o verso “Não sou de cá nem de lá” (v. 6) expressa um estado de deslocamento e de não pertencimento, factível pelo uso dos dêiticos “cá” e “lá”, indicando que a identidade se encontra em trânsito, em devir, e passa, portanto, a ser reconstruída na experiência do encontro.

Os versos seguintes intensificam essa transformação por meio da imagem do canto: “e canto, com pés e braços, como se tudo dependesse/do canto”. O canto deixa de ser apenas uma manifestação da voz para envolver o corpo inteiro, tornando-se expressão total da existência. O canto é vazio, o que importa é o corpo, a voz (Barthes, 2018, p. 117).

A repetição do verbo reforça sua dimensão criadora, sobretudo quando o sujeito afirma cantar “como se tudo antecedesse/a falta”, sugerindo que a plenitude do encontro procura suspender ou adiar a experiência da ausência.

Na sequência, o poema aproxima o extraordinário do cotidiano ao afirmar: “Venho de muito longe, não sei se regresso/e gosto tanto de estar aqui contigo como gosto de cantar/e do café.” (v. 9 e 10), a incerteza do retorno, que evidencia a entrega ao presente, enquanto o café, elemento simples da vida diária, adquire valor afetivo por estar associado à presença da pessoa amada. Essa intimidade é reforçada pela imagem do sorriso que se desenha “com os olhos/a encolherem-se por cima da chávena vermelha”, cena que transmite acolhimento, cumplicidade e serenidade.

Quando a outra *persona* é descrita como alguém “feita de luz e de canções” (v. 13), o poema recorre a metáforas que a associam à beleza e à capacidade de iluminar a experiência do eu lírico, como também ao lirismo e a poeta Safo e sua mélica. A partir desse momento, predominam perguntas iniciadas por “Como será” (v.18), recurso que revela um desejo ainda situado no plano da imaginação. O sujeito projeta gestos de intimidade, como “dar inteiro o torso ao teu abraço”, “tirar os sapatos no parque”, “dispor a cabeça horizontal no teu regaço” e “adormecer”, imagens que simbolizam confiança, vulnerabilidade e entrega. O parque, por sua vez, configura-se como um espaço de liberdade e convivência, enquanto o regaço, parte situada entre a cintura e os joelhos de uma pessoa sentada - ou “colo” - representa acolhimento e proteção.

Nos versos finais, o desejo torna-se mais intenso ao buscar “nas histórias que contas/o que arde” (v. 16 e 17), expressão que pode ser compreendida como a procura pela verdade pela paixão ou pelas emoções profundas presentes na narrativa da outra pessoa. Em seguida, o sujeito imagina “precipitar-me de repente para a cama/com intenções de beijar-te”, revelando a espontaneidade do desejo, que culmina na expressiva comparação “cair para a tua boca como se cai para um acidente”. Longe de sugerir um sentido negativo, o acidente representa um

acontecimento inesperado, inevitável e transformador, um acidente como o que acontece com o Gigante Adamastor, figura monstruosa d’*Os Lusíadas*, que também é vítima do amor.

Segundo Rafaella Teotônio (2024, p. 7) no artigo “A erótica do colonialismo no episódio da Ilha dos Amores, de *Os Lusíadas*”

Adamastor, que a princípio impede os portugueses de seguirem viagem, vaticinando naufrágios, é também o monstro que se desfaz em lágrimas ao contar a própria história. A ambiguidade da psique masculina, entre violência e anseio, no limiar da fronteira entre amor e desejo, se mostra na sua narrativa de desilusão amorosa. Ao avistarem o Gigante Adamastor, Vasco de Gama e seus companheiros, perante o monstro horrendo, escutam sua triste história de amor.

Apesar de a figura do Gigante Adamastor representar a força da aventura colonial diante do desconhecido, podemos associá-lo ao acidente geográfico criado pelo eu poético de Lino, uma vez que ambas as personas enfrentam a ansiedade e o descontrole causado por eros diante da desilusão amorosa.

Por fim, a imagem de “desaparecer, como desaparecem os gatos” (v. 20) recupera o caráter enigmático desses animais para representar a dissolução do eu na experiência amorosa, preservando, ao mesmo tempo, sua liberdade e seu mistério.

Assim, a “Serra do colóquio” configura-se como um espaço simbólico em que a palavra, o corpo e a imaginação constroem uma cartografia do afeto, que estabelece relação com a trivialidade da vida cotidiana. O diálogo entre as *personas* não apenas as aproxima, mas também transforma sua percepção de si e do mundo ao redor, confirmando que, nessa geografia poética, o encontro amoroso atribui novos sentidos à experiência vivida.

Dando sequência, outro poema da mesma seção:

Praia das Ostras

*an oyster is an oyster is an oyster is an oyster is
an oyster is an oyster is an oyster is an oyster is*
Gertrude Stein

- 1.
- 1 Pousar os joelhos sobre a areia
- 2 abrir-te: entrar
- 3 Treze estrondos ofegantes
- 4 Acredito tanto na minha língua
- 5 como na língua
- 6 portuguesa
- 7 Corte
- 8 Nada
- 9 Então os olhos

10 A manhã, a exaustão
 11 Tu,
 12 mulher impressionante de pé
 13 Meu gozo suicida
 14 Meu gozo sapatão

 2.
 15 Dizer-te que te quero quero quero
 16 que sou uma criança triste e rápida
 17 que isso pesa
 18 que não há nome nem gramática
 19 nem inferno, guindaste ou estalo
 20 que me valham
 21 E dizer-te que espero espero espero
 22 de cavalo, bicicleta ou nave espacial
 23 pelas coisas divinas que me sussurraste
 24 entre as coxas e o litoral há tempo
 25 para o fogo, e não há no fogo calor
 26 que não seja sincero sincero sincero

 3.
 27 O desejo é tão dinossáurico
 28 como a palavra
 (Lino, 2023, p. 18-19)

O título “Praia das Ostras” articula o espaço litorâneo ao simbolismo da ostra. Nesse sentido, a praia, enquanto zona de fronteira entre a terra e o mar, configura-se como um espaço de passagem, características que dialogam com a cartografia construída ao longo da obra. A ostra, por sua vez, caracteriza-se pela concha que resguarda um interior delicado e vulnerável e que, em determinadas condições, produz a pérola, elemento de grande valor simbólico e comercial. Em seu imaginário simbólico, a ostra associa-se à sexualidade, à fertilidade, ao nascimento e à potência criadora, sobretudo pela vinculação com o mar e pela semelhança formal da imagem da concha aberta com a vulva, região íntima do sexo feminino. Essa analogia com a ostra serve como termo de comparação para o desejo íntimo e sexual.

A epígrafe falsa, isto é, reelaborada, com base na intertextualidade com Gertrude Stein: “*an oyster is an oyster is an oyster is an oyster is...*” remete ao célebre verso da autora: *a rose is a rose is a rose* (lê-se: uma rosa é uma rosa é uma rosa). Ao repetir continuamente a referida frase, Patrícia desloca a atenção do significado natural da palavra “ostra” para conferir a materialidade sonora e visual da linguagem, fazendo com que a ostra deixe de ser apenas um elemento da natureza e passe a constituir uma presença que se afirma pela repetição constante.

Quanto à estrutura, o poema organiza-se em três atos, assinalados graficamente pela numeração (1, 2 e 3), divisão que imprime ao texto um movimento progressivo semelhante ao de um texto dramático. O primeiro ato (versos 1 a 14) apresenta o encontro entre corpo, desejo

e linguagem, construindo uma sequência de imagens fragmentadas que oscilam entre a experiência sensorial, a reflexão sobre a escrita e reafirmação da identidade. O segundo ato (versos 15 a 26) assume a forma de uma declaração amorosa, na qual o eu lírico tenta nomear aquilo que sente por meio de repetições insistentes, ao mesmo tempo em que reconhece a insuficiência e incompletude da linguagem diante da intensidade do afeto. Já o terceiro ato (versos 27 e 28) funciona como uma síntese poética, condensando toda a reflexão anterior na aproximação entre desejo e palavra, apresentados como forças ancestrais e permanentes.

O verso inicial “pousar os joelhos sobre a areia” apresenta ambiguidade, podemos lê-lo tanto enquanto gesto sexual quanto como uma atitude ritualística, semelhante a um ato de reverência religiosa. Na sequência, “abrir-te: entrar”, a linguagem torna-se ainda mais enxuta, porém conduz o leitor a inevitavelmente pensar na intimidade física entre o eu poético e a mulher amada, confirmando a teatralidade do erotismo. Os dois verbos no infinitivo aparecem ligados pelos dois pontos, estabelecendo uma relação imediata de causa e consequência: abrir conduz ao entrar. Embora o verso evoque a prática sexual à primeira vista, ele também mimetiza o endereçamento, a abertura ao outro por meio do enclítico “-te”. A brevidade do verso indica a passagem do ato.

O terceiro verso, “Treze estrondos ofegantes”, rompe a sequência anterior por meio de uma imagem marcada pela explosão sonora, sendo que a aliteração do /t/ no verso cria ritmo de batida sincopada, semelhante às batidas rápidas do coração durante o êxtase do ato sexual. O emprego do número “treze” pode possuir valor simbólico, remetendo à ruptura, ao inesperado ou à intensificação da experiência. Além disso, a concentração do encontro consonantal em palavras como “treze” e “estrondos” (a junção das letras /t/ e /r/) confere ao verso uma sonoridade áspera.

A partir do quarto verso, “Acredito tanto na minha língua”, o poema desloca-se para uma dimensão metapoética. A palavra “língua” apresenta uma polissemia interessante, pois designa simultaneamente ao órgão do corpo, bem como ao idioma, se configura enquanto instrumento do desejo e o próprio fazer poético. Essa multiplicidade de sentidos é ampliada pelos versos seguintes, “como na língua/portuguesa”.

Assim, o corte entre os dois versos produz uma suspensão interpretativa: durante um breve instante, “língua” permanece aberta a todas as suas possibilidades semânticas, sendo apenas depois especificada como “portuguesa”. Entretanto, essa especificação não elimina os demais sentidos, permitindo que coexistam a referência ao idioma, ao corpo e à escrita. O procedimento evidencia a consciência do poema sobre o funcionamento da própria linguagem.

Os versos “Corte” e “Nada” (v. 7 e 8) constituem dois monósticos que desempenham papel decisivo na construção do ritmo. “Corte” funciona quase como um corte dramático, interrompendo a sequência imagética e sugerindo uma mudança de plano, como acontece em textos teatrais. Em seguida, “Nada” instala um vazio que pode ser compreendido como silêncio, suspensão ou incapacidade de nomear a experiência vivida, gesto que demonstra o caráter descontínuo e fugidio de eros. O branco da página torna-se, assim, parte integrante do significado do poema, reforçando uma contradição: dizer sobre aquilo que escapa, o próprio desejo.

No verso “Então os olhos” (v. 9), a conjunção “então” marca uma retomada após o intervalo criado pelos monósticos anteriores. A frase permanece incompleta, produzindo expectativa e sugerindo que o olhar assume a função de retomar a comunicação quando a linguagem verbal falha. Em seguida, “A manhã, a exaustão” (v.10) aproxima dois substantivos aparentemente opostos: a manhã, símbolo de nascimento e recomeço, e a exaustão, ligada ao desgaste e ao cansaço. Essa justaposição revela uma convivência paradoxal entre renovação e esgotamento, indicando que a experiência amorosa pode reunir simultaneamente vitalidade e desgaste.

O verso “Tu,” pronome pessoal, concentra toda a atenção na figura da pessoa amada. A vírgula prolonga a pausa e cria expectativa para a descrição que se segue em “mulher impressionante de pé”. A imagem da mulher em pé sugere firmeza, presença e autonomia, afastando qualquer representação passiva do feminino.

Os dois últimos versos da primeira parte encerram esse movimento por meio de um paralelismo expressivo: “Meu gozo suicida” e “Meu gozo sapatão”. No primeiro, estabelece-se um paradoxo ao reunir “gozo”, associado ao prazer e à vida, com “suicida”, palavra ligada à morte. A imagem evidencia a intensidade extrema do desejo, capaz de implicar uma perda momentânea de si. No verso seguinte, o termo “sapatão”, historicamente utilizado de forma pejorativa e marginalizada, é ressignificado pelo eu lírico como afirmação positiva da identidade lésbica. Trocando em miúdos, o eu lírico em questão, que se posiciona enquanto “mulher” e “sapatão” (amante), ao proferir a repetição da expressão “Meu gozo” reforça a apropriação tanto do prazer quanto da lesbianidade, transformando o desejo em espaço de resistência, autoafirmação e liberdade.

No segundo ato, constituído de quatro tercetos, o poema desloca a experiência física e sexual da abertura, predominante na primeira parte, assumindo um tom confessional. O verso “Dizer-te que te quero quero quero” (v.15) inaugura uma sequência marcada pela repetição insistente do verbo “querer”, recurso que intensifica a dimensão emocional do enunciado e

reproduz o ritmo da urgência do desejo e do corpo da pessoa amada no momento presente. Assim, essa anáfora mimetiza a dificuldade de condensar em uma única palavra a intensidade do sentimento, fazendo com que a repetição funcione como tentativa de preencher a insuficiência da linguagem.

Depois, o sujeito poético declara ser “uma criança triste e rápida” (v.16) , metáfora que reúne vulnerabilidade, angústia e fugacidade. A infância simboliza um estado de entrega e desproteção, enquanto o adjetivo “rápida” sugere a velocidade do desejo e da experiência amorosa. O verso seguinte, “que isso pesa”, introduz uma mudança de tonalidade, atribuindo densidade ao afeto. O amor, antes apresentado como impulso, torna-se também carga emocional, revelando que a experiência amorosa é simultaneamente libertadora e pesada.

Essa impossibilidade de traduzir plenamente a experiência manifesta-se nos versos “que não há nome nem gramática/nem inferno, guindaste ou estalo/que me valham” (v. 19 e 20). A enumeração provocada pelo uso do síndeto “nem” evidencia a falência de qualquer sistema de significação diante da intensidade do afeto. Novamente, a linguagem mostra-se insuficiente para nomear aquilo que é vivido.

O segundo movimento do ato retoma a estrutura inicial por meio da repetição “E dizer-te que espero espero espero”, estabelecendo um paralelismo sintático entre o querer e o esperar. Dessa forma, o desejo deixa de ser apenas impulso e incorpora a espera como parte constitutiva da experiência amorosa, ou seja, quem ama e deseja, sempre há de esperar.

Nos versos “de cavalo, bicicleta ou nave espacial” (v. 12), a enumeração aproxima meios de deslocamento pertencentes a épocas e velocidades distintas. O cavalo remete ao passado, a bicicleta ao cotidiano e a nave espacial projeta a imaginação para o futuro. Essa gradação cria uma expansão temporal e espacial que sugere que nenhum percurso é longo demais quando motivado pelo encontro amoroso. O movimento amoroso atravessa diferentes tempos históricos e diferentes formas de deslocamento, adquirindo um caráter quase ilimitado, extratemporal, não cronológico, como já sinalizado.

Em seguida, o verso “pelas coisas divinas que me sussurraste” (v. 19) introduz um registro simultaneamente místico e íntimo. O adjetivo “divinas” eleva o discurso amoroso, enquanto o verbo “sussurraste” preserva a delicadeza da proximidade entre os corpos. O erotismo ganha uma dimensão sagrada.

Essa aproximação torna-se ainda mais evidente em “entre as coxas e o litoral há tempo” (v. 14). A imagem estabelece uma metáfora espacial em que o corpo feminino e a paisagem marítima se aproximam simbolicamente. O litoral, elemento recorrente na cartografia afetiva construída por Lino, amplia o corpo para além de seus limites físicos, fazendo dele um território

a ser percorrido. Certamente, a preposição “entre” cria um espaço intermediário onde corpo, natureza e tempo se encontram, convertendo o desejo em uma experiência simultaneamente geográfica e corporal.

Nesse ínterim, o verso seguinte, “para o fogo, e não há no fogo calor” (v. 15) constrói um paradoxo ao dissociar dois elementos normalmente inseparáveis. A expectativa de que o fogo produza calor é frustrada, suspendendo o sentido lógico. Com isso, o fogo deixa de ser compreendido como fenômeno físico para tornar-se uma imagem do desejo, gesto que dialoga com a tradição da lírica amorosa. Assim como anteriormente a *persona* afirma que “não há nome nem gramática” que deem conta do que sente, também o fogo já não precisa obedecer às propriedades que convencionalmente o definem. O desejo instaura uma ordem própria, na qual as relações habituais entre as palavras e seus referentes são desestabilizadas, isto é, a relação entre significante e significado são destituídas de seu aspecto convencional por natureza.

Ainda no verso em debate, faz-se possível um diálogo intertextual com a lírica camoniana, especialmente com a tradição dos paradoxos amorosos consagrada, por exemplo, no soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”. Em Camões, o amor é definido por uma sucessão de contradições - “fogo que arde sem se ver”, “ferida que dói e não se sente”, “contentamento descontente” - que expressam a natureza ambígua e inapreensível da experiência amorosa. Em Lino, o mesmo movimento simbólico acontece.

O terceiro ato condensa toda a experiência anterior em um dístico: “O desejo é tão dinossáurico/como a palavra” (v. 17 e 18). A brevidade da estrofe produz um efeito de síntese, interpolada pelo termo “como”, que aproxima dois elementos aparentemente distantes cronologicamente: o desejo e a palavra, ambos qualificados como “dinossáuricos”. O adjetivo é um neologismo derivado de “dinossauro” que remete àquilo que é ancestral e resistente ao tempo, sendo que o sufixo “ico” reforça a antiguidade dos termos. Assim, os versos denotam que tanto eros quanto a linguagem existem simultaneamente. A linguagem e o poema, por sua vez, é o lugar para a consagração do desejo

As palavras finais dialogam com toda a composição do poema, a palavra *ipsis litteris* mostrou-se insuficiente para nomear plenamente o desejo, mas permaneceu como o único meio de aproximar-se dele. Ao equiparar palavra e desejo, Lino encerra o poema reafirmando que ambos compartilham uma mesma antiguidade, o desejo mora na palavra e vice-versa.

Evidentemente, ao relacionar os argumentos discutidos anteriormente, percebe-se que o poema mobiliza uma construção metonímica para representar o sexo e o desejo. Em vez de nomeá-los explicitamente, a experiência erótica é elaborada por meio de imagens contíguas ao

corpo e à natureza - como a areia, a praia, as ostras, o litoral, o fogo, os estrondos -, que funcionam como ícones do encontro amoroso.

Mudando de ambiente, porém ainda na Ilha:

Jardim das Musas

Tu es le grand soleil qui me monte à la tête

Paul Éluard

- 1.
- 1 Não me alertaste para a queda nem para o golpe
- 2 no fazer. Sequer um aviso
- 3 uma carta
- 4 um bilhete
- 5 postal
- 6 e indignas-te quando constato que aquilo que me enreda
- 7 merece
- 8 no mínimo
- 9 a dedicação e o espetáculo
- 10 de uma pistola de foguete
- 11 em navio estanco

- 12 Patrícia Patrícia Patrícia o amor grande em tanto
- 13 menino e diabólico chegou

- 14 E assim eu teria podido
- 15 preparar
- 16 o meu hino bucólico
- 17 apostólico
- 18 idolátrico
- 19 Aqui estou porém e não há rima que salve
- 20 de guarda-chuva num vendaval

- 2.
- 21 P: Musa, pago-te com cachaça, e preciso de quem
- 22 rodeios sem, me ampare este tropeço adolescente

- 23 M: que morras afogada que compres uma boia
- 24 estou ocupadíssima: redondilhas, o Luís, Troia

- 3.
- 25 Talarica talarica talarica
- 26 onça onça

- 27 Tua voz tão tosca
- 28 nos meus lábios erráticos
- 29 e hemisféricas
- (Lino, 2023, p. 20-21)

O poema estrutura-se em três atos, como o poema anterior, no entanto aqui se narra a experiência amorosa que culminou na “queda” do eu lírico. Assim, essa organização aproxima

o texto de uma composição dramática: o primeiro ato apresenta o conflito amoroso; o segundo introduz um diálogo teatral entre a voz poética (P) e a Musa (M), e o terceiro encerra o poema por meio de uma sucessão de palavras e imagens que condensam o desejo, a ironia e a errância de eros.

Observamos, em primeiro lugar, a epígrafe, retirada de Paul Éluard - “Tu es le grand soleil qui me monte à la tête” (“Tu és o grande sol que me sobe à cabeça”) - ela antecipa um dos temas centrais do poema: o amor como força que altera a percepção e domina a consciência. Em vez de uma inspiração harmoniosa, o sujeito lírico experimenta um amor que o desorganiza, o faz tropeçar e compromete tanto a vida quanto a escrita. A epígrafe estabelece, assim, um diálogo intertextual que prepara o leitor para uma reflexão simultaneamente amorosa e metapoética.

No plano ótico, observa-se uma disposição bastante expressiva dos versos. Há espaçamentos internos que interrompem a linearidade da leitura, deslocamentos gráficos e versos de extensões muito variadas. Em alguns momentos, palavras isoladas ocupam um único verso, como “merece”, “no mínimo” e “postal”, produzindo pausas que ampliam seu peso semântico. Os espaços em branco também funcionam como silêncios e hesitações, reproduzindo visualmente o tropeço emocional do eu lírico provocado pela “queda” e pelo “golpe” na mancha gráfica do texto.

O poema inicia-se com uma acusação dirigida à pessoa amada: “Não me alertaste para a queda nem para o golpe / no fazer.” Logo nos primeiros versos, o amor é associado à queda, cuja palavra é sequenciada por uma cesura na página, o que no plano ótico mimetiza a queda, imagem tradicional da perda de equilíbrio, e ao “golpe no fazer”, expressão que amplia o sentido da experiência afetiva para o campo fazer poético. Destarte, o sofrimento amoroso não atinge apenas o sujeito, mas interfere diretamente no ato de escrever, pois “durante o processo de luto, surge uma oscilação entre momentos nos quais sentimos culpa por não ter amado suficientemente o outro, definindo os motivos pelos quais esse amor nos deixou; e momentos de raiva, porque essa pessoa nos deixou” (Dunker, 2025, p. 118).

A enumeração que se segue “Sequer um aviso/uma carta/um bilhete/postal” (v. 2, 3, 4 e 5) constrói uma lista de formas em que poderia ser comunicado, sugerindo que qualquer sinal teria sido suficiente para prepará-la para o golpe. A mancha gráfica dos versos desacelera a leitura e transforma cada elemento da enumeração numa pequena expectativa frustrada.

Nos versos seguintes, o sujeito afirma que aquilo que o “enreda” merece “no mínimo / a dedicação e o espetáculo/de uma pistola de foguete/em navio estanco”. A palavra “enreda” sugere aprisionamento, mas também remete ao próprio tecido da narrativa e da linguagem. A

expressão “dedicação e espetáculo” aproxima amor e encenação, indicando que a intensidade do sentimento exige uma resposta igualmente grandiosa. Dessa forma, a imagem da “pistola de foguete em navio estanco” (v. 10 e 11) reúne elementos aparentemente desconexos, produzindo uma metáfora de forte em que o objeto destinado ao salvamento marítimo se torna espetáculo, reforçando a ideia de que a experiência amorosa assume proporções dramáticas e quase absurdas.

O anaforismo em “Patrícia Patrícia Patrícia” (v. 12) introduz a repetição enfática do nome do sujeito amante. Na sequência, “o amor grande em tanto/menino e diabólico chegou”, o amor é caracterizado por atributos aparentemente contraditórios. “Menino” remete à inocência, ao impulso e à espontaneidade; “diabólico” introduz o caos, a tentação e a desordem. Sendo assim, o paradoxo evidencia a natureza ambivalente da paixão, simultaneamente lúdica e incontrolável.

A partir do verso “E assim eu teria podido/preparar”, instala-se uma reflexão sobre aquilo que poderia ter sido feito caso o sujeito estivesse preparado para o amor. A enumeração “o meu hino bucólico/apostólico/idolátrico” (v. 16-18) articula três adjetivos pertencentes a campos semânticos semelhantes. “Bucólico” aproxima-se da tradição pastoral; “apostólico” remete ao universo religioso; “idolátrico” sugere adoração intensa à pessoa amada - o amor divino (ágape) se dá à musa. A sequência constrói uma gradação que transforma o poema numa espécie de canto sagrado dedicado à pessoa amada. Entretanto, essa possibilidade é imediatamente frustrada pelo verso “Aqui estou porém e não há rima que salve”, momento em que o poema assume explicitamente sua dimensão metapoética: a própria poesia revela-se incapaz de oferecer redenção diante da experiência amorosa. O verso seguinte, “de guarda-chuva num vendaval” (v. 20), conclui essa ideia por meio de uma comparação implícita. Assim como um guarda-chuva é insuficiente diante da violência de um vendaval, a rima também se mostra incapaz de proteger o sujeito da força devastadora do amor.

O segundo ato rompe completamente a estrutura anterior ao assumir a forma de um diálogo entre duas vozes identificadas pelas iniciais “P” e “M”, provavelmente correspondentes a Patrícia poeta e à musa. O sujeito lírico dirige-se à musa oferecendo-lhe uma recompensa pouco convencional: “Musa, pago-te com cachaça”. A bebida popular substitui os tradicionais dons oferecidos às divindades da inspiração, produzindo um efeito cômico. Em seguida, o eu lírico confessa precisar de alguém que ampare “este tropeço adolescente”, expressão que associa o amor ao erro, à inexperiência e à vulnerabilidade emocional.

A resposta da musa rompe definitivamente qualquer expectativa idealizada. Ela reage com ironia e impaciência: “que morras afogada que compres uma boia / estou ocupadíssima:

redondilhas, o Luís, Troia”. A musa não consola nem inspira; ao contrário, demonstra indiferença diante do sofrimento da sujeita poética. A enumeração final reúne referências literárias (“redondilhas”), à tradição portuguesa por meio Luís de Camões (“o Luís”) e à Antiguidade clássica (“Troia”), sugerindo que a musa continua dedicada aos grandes temas da literatura enquanto ignora os dramas particulares do sujeito lírico, de modo que diálogo desconstrói a imagem tradicional da musa inspiradora e transforma-a numa figura distante, ocupada e sarcástica.

O terceiro ato reduz novamente o poema a uma sequência fragmentária de palavras e imagens: “Talarica talarica talarica / onça onça / Tua voz tão tosca / nos meus lábios erráticos/e hemisféricas”. A repetição de “talarica”, proferida em forma de xingamento, cria um efeito quase encantatório, ao mesmo tempo em que introduz um termo pertencente ao uso coloquial, relacionado à disputa amorosa. Em seguida, a repetição de “onça” reforça a dimensão instintiva e perigosa do desejo. O verso “Tua voz tão tosca” aproxima rudeza e afeto, enquanto “nos meus lábios erráticos” associa a fala ao deslocamento constante, à frustração e ao desencontro. O adjetivo “hemisféricas”, isolado no último verso, rompe a expectativa sintática e permanece aberto a diferentes interpretações. Pode sugerir divisão, incompletude ou a ideia de duas metades que procuram reencontrar-se.

Do ponto de vista sonoro, o poema explora intensamente a repetição, a aliteração e o paralelismo. Destacam-se as repetições de “Patrícia”, “talarica” e “onça”, que intensificam a musicalidade do texto. As aliterações em consoantes oclusivas, sobretudo /p/, /t/ e /k/, produzem um ritmo marcado por impactos sucessivos e a alternância entre versos longos e extremamente curtos contribui para um ritmo irregular, reproduzindo o tropeço afetivo que o próprio poema tematiza.

Entre as principais figuras de linguagem presentes destacam-se a metáfora (“queda”, “golpe no fazer” “vendaval”), a gradação (“aviso”, “carta”, “bilhete”, “postal”), a anáfora (“Patrícia Patrícia Patrícia”; “talarica talarica talarica”), o paradoxo (“menino e diabólico”), a intertextualidade com Paul Éluard e Camões, a ironia concentrada no diálogo com a musa e a metalinguagem, explicitada na afirmação de que “não há rima que salve”.

Em conjunto, esses recursos fazem de “Jardim das Musas” um poema que questiona simultaneamente a experiência amorosa e o próprio fazer poético, apresentando a escrita como espaço de tensão e união permanente com a tradição no que diz respeito à inspiração, ao fracasso amoroso, ao humor e ao desejo, que recrudescer o caráter avassalador do encontro lesboerótico.

Depois da consciência da perda, vem a saudade:

Penedo da Saudade

1 Ando lindíssima contigo
 2 no invisível
 3 e por isso inventei para ti
 4 uma ilha
 5 Ando a desperdiçar beleza longe
 6 da tua casa
 7 e por isso inventei para ti
 8 uma ilha
 9 Se fluvial
 10 lacustre
 11 ou continental
 12 não sei
 13 e por isso inventei para ti
 14 uma ilha
 (Lino, 2023, p. 22)

A composição desenvolve-se por meio de uma estrutura circular, organizada em torno da anáfora do verso “e por isso inventei para ti /uma ilha”, que funciona como eixo rítmico e semântico do texto. A recorrência dessa frase cria um movimento de retorno, sugerindo que a invenção da ilha é uma resposta contínua à distância “invisível” que separa o eu lírico da pessoa amada.

O plano visual contribui para essa construção. Os versos são curtos e distribuídos de forma regular, produzindo uma leitura pausada. A repetição gráfica dos versos 3-4, 7-8 e 13-14 estabelece uma arquitetura simétrica que reforça a ideia de insistência e permanência. A palavra “ilha”, sempre posicionada no final da sequência repetida, adquire destaque visual e simbólico, tornando-se o centro do poema.

O primeiro verso, “Ando lindíssima contigo”, apresenta uma afirmação que associa a beleza à presença da pessoa amada. No entanto, o verso seguinte, “no invisível”, desloca imediatamente essa experiência para um plano metafísico. A beleza não é vivida no espaço concreto, mas numa dimensão invisível, sugerindo que o vínculo amoroso persiste mesmo na ausência física da amada. O advérbio “contigo” reforça essa proximidade afetiva, enquanto “invisível” introduz uma tensão entre presença e ausência.

A quem falta o objeto de amor? A quem ama. Se acompanharmos a trajetória de eros, encontraremos consistentemente esse mesmo caminho: ele se move de quem ama em direção à pessoa amada, depois ricocheteia de volta a quem ama e ao buraco que existe em quem ama, que antes tinha passado despercebido. Quem é o verdadeiro sujeito da maioria dos poemas de amor? Não é a pessoa amada. É aquele Buraco (Carson, 2022, p. 49.)

Como consequência dessa impossibilidade de compartilhar concretamente a experiência amorosa, surge o refrão: “e por isso inventei para ti/uma ilha”. O verbo “inventei” no pretérito perfeito revela o caráter criador do sujeito poético. Incapaz de eliminar a distância, ele produz simbolicamente um espaço de encontro. A ilha transforma-se em metáfora de um território íntimo, exclusivo e protegido, criado pela imaginação para acolher a relação amorosa. Ao mesmo tempo, por ser uma porção de terra cercada de água, a ilha também simboliza o isolamento e a separação, reunindo em uma única imagem aproximação e distância.

Nos versos seguintes, “Ando a desperdiçar beleza longe/da tua casa”, o poema aprofunda essa percepção da ausência. A expressão “desperdiçar beleza” constitui uma metáfora que sugere que a beleza do eu lírico perde sua finalidade quando não pode ser contemplada pela pessoa amada. O desperdício não se refere apenas à aparência física, mas à própria experiência afetiva, que deixa de encontrar a destinatária. A referência à “tua casa” introduz um espaço concreto que contrasta com a ilha imaginária, evidenciando que o encontro real permanece inacessível.

A repetição do refrão reafirma a invenção da ilha como resposta poética à distância. Cada reaparição da imagem amplia seu significado, mostrando que ela não corresponde a um lugar geográfico específico, mas a um espaço simbólico construído pelo desejo e pela memória.

Os versos finais “Se fluvial/lacustre/ou continental/não sei” introduzem uma enumeração de classificações geográficas que, em princípio, buscariam definir a natureza da ilha. Entretanto, essa tentativa de classificação é imediatamente anulada pela confissão “não sei”. O poema recusa qualquer delimitação objetiva da imagem criada, sugerindo que a ilha pertence ao domínio da imaginação e dos afetos, onde as categorias da geografia deixam de ser suficientes. A repetição final do estribilho encerra o poema reafirmando que, diante da impossibilidade de definir ou localizar esse espaço, resta apenas inventá-lo.

Do ponto de vista sonoro, destaca-se a repetição insistente da expressão “e por isso inventei para ti/uma ilha” (v. 3, 7 e 13), que imprime ao poema um ritmo refrânico, aproximando-o da oralidade. A recorrência da vogal aberta /a/ em palavras como “ando”, “casa”, “ilha”, “inventei” e “beleza” contribui para uma musicalidade suave, enquanto a repetição do verbo “ando” reforça a ideia de continuidade e permanência da experiência amorosa.

Entre as principais figuras de linguagem presentes destacam-se a metáfora, na imagem da ilha como espaço afetivo; a anáfora, construída pela repetição da estrutura “e por isso inventei para ti”; o paralelismo, que organiza a composição em blocos semelhantes; a enumeração, nos adjetivos “fluvial”, “lacustre” e “continental”; e o paradoxo implícito na

expressão “lindíssima contigo/no invisível”, que aproxima presença e ausência. Em conjunto, esses recursos fazem de “Penedo da Saudade” um poema sobre a capacidade da imaginação de criar lugares para o amor quando a realidade impõe a separação, transformando a linguagem em espaço de permanência do afeto.

No próximo poema, a trivialidade da vida comum com a amada surge como sonho do eu poético:

Nossa Senhora do Convívio

1Quero o desastre, a fome e o feio das horas dos dias
 2 do mês do ano a conhecer-te. Olá
 3 como és quando acordas"? Como será ver-te despir"?
 4 Há tantos modos de livrar-se de um casaco.
 5 Quero contar nuvens contigo no campo, o número
 6 exato de andorinhas a sobrevoarem as nossas cabeças
 7 e que me peças, vem dormir na minha cama hoje"?
 8 e que eu, como quem foge, possa dizer: bem, não sei
 9 mas sei, e vou. Servir-te o vinho, cortar as batatas
 10 da tua sopa, o que importa, bonita, o que importa
 11 é ver-te feliz, beijar-te o nariz, intrometer-me entre ti
 12 e a loiça, dizer-te que morro de medo de baratas
 13 e abraçar-te para confundir as minhas pernas
 14 com as tuas, e ficarmos assim as duas
 15 debaixo
 16 do sol
 17 eternas
 (Lino, 2023, p. 23)

O próprio título estabelece um diálogo intertextual com a tradição religiosa ao evocar a figura de “Nossa Senhora”, tradicionalmente associada ao cuidado, à proteção e ao acolhimento. Entretanto, em vez de remeter ao universo sagrado, o complemento nominal “do Convívio” desloca esse imaginário para o cotidiano, sugerindo que o extraordinário reside justamente na partilha da vida comum. O poema, assim, realiza uma espécie de sacralização do ordinário, atribuindo valor poético aos gestos mais simples da convivência.

Visualmente, o poema apresenta versos predominantemente longos, que se sucedem quase sem interrupções, aproximando-se do fluxo da fala e da enumeração contínua. Essa estrutura transmite a impressão de um pensamento que se desenvolve espontaneamente, como uma conversa íntima dirigida à pessoa amada. Apenas os três últimos versos (v. 15–17) “debaixo/do sol/eternas” rompem com essa linearidade. O isolamento gráfico dessas palavras desacelera o ritmo da leitura e produz uma suspensão contemplativa, conferindo ao encerramento um caráter solene que contrasta com a simplicidade das cenas anteriormente descritas.

O poema inicia-se com a declaração “Quero o desastre, a fome e o feio das horas dos dias/do mês do ano a conhecer-te.” A enumeração de elementos tradicionalmente associados à adversidade, “desastre”, “fome” e “o feio” revela que o desejo do eu lírico não se limita aos momentos felizes, mas inclui também tudo aquilo que constitui a vulnerabilidade da existência. Conhecer a pessoa amada significa acompanhá-la em todas as circunstâncias, inclusive nas experiências difíceis e menos idealizadas. A sucessão temporal “das horas dos dias/do mês do ano” amplia essa ideia ao sugerir um conhecimento construído pela convivência prolongada, capaz de atravessar o tempo cotidiano.

Na sequência, o poema formula perguntas diretas: “Como és quando acordas? Como será ver-te despir? (v. 3)”. Essas interrogações não expressam curiosidade voyeurística, mas o desejo de conhecer a outra em sua intimidade mais comum. O verso seguinte “Há tantos modos de livrar-se de um casaco.” transforma uma ação banal em lirismo. O gesto de retirar um casaco deixa de ser apenas um movimento físico e passa a simbolizar o despojamento, a confiança e a revelação gradual da identidade diante de quem se ama.

A partir do quinto verso, o poema desenvolve uma série de cenas cotidianas marcadas pela delicadeza: “Quero contar nuvens contigo no campo, o número/exato de andorinhas a sobrevoarem as nossas cabeças”. Contar nuvens e andorinhas representa um exercício de contemplação compartilhada, no qual o tempo deixa de ser produtivo para tornar-se afetivo. A busca pelo “número exato” introduz uma ironia, pois evidencia a tentativa impossível de medir aquilo que, por natureza, é móvel e transitório. Ainda assim, essa impossibilidade não diminui o valor da experiência; ao contrário, reforça a importância do tempo vivido em comum.

Na parte final do poema, a enumeração de gestos cotidianos constitui o núcleo temático da composição: “Servir-te o vinho, cortar as batatas / da tua sopa” (v. 9 e 10), “beijar-te o nariz” (v. 11), “intrometer-me entre ti / e a loiça”, “dizer-te que morro de medo de baratas”. Nenhuma dessas ações possui caráter heroico ou excepcional; pelo contrário, todas pertencem ao universo doméstico. É justamente por meio delas que o amor se concretiza. O cuidado manifesta-se em tarefas simples, na partilha das refeições, nas pequenas brincadeiras e até mesmo na exposição das próprias fragilidades. Ao confessar o medo de baratas, o eu lírico demonstra confiança suficiente para revelar aquilo que normalmente esconderia, reforçando a intimidade construída ao longo do poema.

Os versos “abraçar-te para confundir as minhas pernas / com as tuas” (v. 15 e 16) ampliam essa ideia ao representar o abraço como metáfora da união entre duas individualidades. A imagem não sugere apagamento da identidade, mas uma aproximação tão intensa que os

limites entre um corpo e outro parecem momentaneamente dissolver-se. O amor aparece, assim, como experiência de comunhão, sem perder de vista a existência de duas pessoas distintas.

O encerramento do poema “e ficarmos assim as duas / debaixo / do sol / eternas” (v. 15) confere à cena doméstica uma dimensão quase mítica. O isolamento gráfico das palavras “debaixo”, “do sol” e “eternas” desacelera a leitura e amplia seu impacto visual. O sol, frequentemente associado à vida, à permanência e à plenitude, transforma-se em testemunha dessa convivência amorosa. A palavra “eternas”, colocada sozinha no último verso, não deve ser compreendida como promessa literal de duração infinita, mas como expressão da intensidade de um instante vivido plenamente. O poema sugere que a eternidade pode existir na experiência compartilhada do presente, quando o cotidiano se torna espaço de afeto e de pertencimento.

Do ponto de vista sonoro, destaca-se a repetição do verbo “quero”, que imprime ao poema um ritmo marcado pelo desejo e pela projeção de um futuro comum. A predominância de frases coordenadas e de enumerações reproduz a cadência da conversa íntima, enquanto as repetições da conjunção “e” criam um efeito de continuidade, como se cada gesto cotidiano naturalmente conduzisse ao seguinte. Também se observam assonâncias em vogais abertas, especialmente /a/ e /o/, que contribuem para uma musicalidade suave e acolhedora.

Entre as principais figuras de linguagem presentes destacam-se a enumeração, que organiza a sucessão de cenas domésticas; a anáfora, na repetição do verbo “quero”; a metáfora, sobretudo na imagem de “confundir as minhas pernas com as tuas”, que simboliza a comunhão amorosa; o paradoxo, em “não sei / mas sei”; e a intertextualidade presente no título, que ressignifica uma referência religiosa para celebrar o convívio cotidiano. Em conjunto, esses recursos constroem uma poética em que o amor deixa de ser representado como acontecimento excepcional e passa a manifestar-se nos pequenos gestos da vida partilhada, elevando o cotidiano à condição de experiência profundamente significativa.

Agora, o último poema da cartografia da ilha, momento no qual a amante percebe a partida da amada.

Pico das Incertezas

1 Mas parece que te foste. Dizem as velhas da praia
2 que não voltas, e estão roucas, tão roucas
3 que não entendo o que falam depois: que te cansaste
4 que apanhaste um escaldão, ou os dois? Porque
5 de repente, eu ganhei a forma de um corpo
6 que respira
7 e se obriga

8 ao canto torto
 9 e como todos os tortos
 10 a andar na diagonal
 11 e comovida
 12 por andar na diagonal
 (Lino, 2023, p. 24)

Aqui, Patrícia Lino transforma a ausência da pessoa amada em uma experiência de deslocamento e reconstrução da própria identidade. O poema articula perda, corpo e linguagem para representar um sujeito poético que, diante da partida da mulher amada, precisa reaprender a existir diante do luto amoroso. O próprio título antecipa essa condição: o “pico”, entendido como ponto elevado ou cume que, ao lado do adjetivo “incertezas”, sugere que o eu lírico se encontra no auge da dúvida e inquietação. Assim, o poema tematiza um percurso em que a ausência produz uma transformação profunda na maneira de habitar o corpo e o mundo.

Visualmente, o texto é construído por versos curtos em estrofe única e, progressivamente, o tamanho dos versos diminui à medida que se aproxima do fim. Essa redução gráfica desacelera a leitura e acompanha o movimento de interiorização do sujeito poético, ao passo que adquire lucidez sobre o amor que se foi. Retomando Safo, o fragmento 31, citado por Pseudo-Longino em *Do sublime*:

gela-me a água e inunda-me o arrepio
 me arrebatada e resto na cor da relva
 logo me parece que assim prezo
 nesse deslumbre
 (Safo, FR. 31, Trad. por Guilherme Gontijo Flores)

Evidentemente, o corpo assume as funções do desejo em Safo. Não diferente, os últimos versos do poema de Lino “que respira/e se obriga /ao canto torto/e como todos os tortos/a andar na diagonal/e comovida/por andar na diagonal” (v. 6-12) distribuem-se em pequenos segmentos, criando a impressão de passos hesitantes, como se a própria disposição tipográfica reproduzisse o andar torto e lutuoso dos versos.

O texto inicia-se com a afirmação “Mas parece que te foste”, expressão marcada pela incerteza, ele retoma o simbolismo sugerido pelo título. Assim, o verbo “parece” impede qualquer confirmação definitiva da partida, revelando um sujeito que ainda oscila entre a aceitação da perda e a esperança do retorno. Em seguida, a voz poética recorre às “velhas da praia”, personagens que assumem a função de um coro popular, semelhante às figuras da tradição oral ou mesmo ao coro das tragédias clássicas (personas, inclusive, que também aparecem em mar becker na seção da “Ilha” em *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas*).

Ademais, uma outra interpretação seria a associação das “velhas” ao episódio do Velho do Restelo d’*Os Lusíadas*, no canto IV, cuja representação do “velho” evidencia o discurso popular daqueles que se manifestavam contra as navegações, diga-se de passagem, as mães, as noivas, as irmãs que ficaram na praia do Restelo. Em Patrícia Lino, são as “velhas da praia” que informam a ausência da pessoa amada: “que não voltas” (v. 2).

Entretanto, sua autoridade é imediatamente relativizada pelo fato de estarem “roucas, tão roucas”, condição que dificulta a compreensão de suas palavras e introduz uma ambiguidade. Logo, a rouquidão pode ser entendida como marca do desgaste provocado pelo tempo, mas também como metáfora da exaustão de toda tentativa de explicar ou traduzir a perda.

Os versos seguintes ampliam essa incerteza por meio de uma enumeração de possibilidades: “que te cansaste/que apanhaste um escaldão, ou os dois?” (v. 3-4). O eu lírico desconhece as razões da ausência e passa a imaginá-las, construindo hipóteses banais e cotidianas - o cansaço ou uma queimadura de sol - que contrastam com a intensidade emocional da separação. A pergunta final permanece sem resposta, reforçando a impossibilidade de compreender plenamente o afastamento da pessoa amada.

A partir do quinto verso, o poema desloca seu foco da mulher ausente para as transformações do próprio sujeito: “Porque / de repente, eu ganhei a forma de um corpo”. A expressão é particularmente significativa, pois sugere que o eu lírico somente adquire consciência de sua corporeidade quando confrontado pela ausência, momento em que se percebe através da partida da pessoa amada. O corpo deixa de ser um espaço naturalmente habitado para tornar-se algo que precisa ser novamente reconhecido. O verbo “ganhei” indica uma aquisição paradoxal: a perda do outro produz uma nova percepção de si, ainda que dolorosa, ele se vê refletido na paisagem “eu ganhei a forma de um corpo/ que respira/ e se obriga/ ao canto torto. Parafraseando Michel Collot (2018, p. 52), essa reavaliação de si revela um eu que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera.

Assim, a redescoberta do corpo perdido e torto prossegue nos versos seguintes: “que respira/e se obriga/ao canto torto” (v. 8). O ato de respirar, gesto vital e involuntário, aparece ao lado da obrigação de cantar. A poesia surge, assim, não como expressão espontânea da inspiração, mas como necessidade de sobrevivência diante da dor e da frustração. No entanto, trata-se de um “canto torto”, expressão que pode ser compreendida como metáfora de uma linguagem marcada pela imperfeição, pela interrupção e pela incapacidade de restituir a

harmonia perdida. Desse modo, o canto permanece possível, mas já não é pleno; ele incorpora as marcas da ausência que lhe deu origem - Eu é um Outro (Collot, 2018, p. 64).

Logo em seguida, essa ideia é aprofundada na comparação “e como todos os tortos / a andar na diagonal” (v. 9-10). A imagem da diagonal rompe com a lógica da linha reta e simboliza uma existência desviada de seu percurso esperado. Andar na diagonal significa mover-se de forma oblíqua, adaptando-se às circunstâncias impostas pela perda. A própria palavra “tortos” ultrapassa a dimensão física e adquire valor existencial, designando aqueles que, por alguma experiência de ruptura, deixaram de percorrer os caminhos convencionais. O verso final “e comovida/por andar na diagonal” revela que o sujeito não apenas reconhece essa condição, mas também se emociona diante dela. Ser *gauche* pode apresentar uma ambiguidade poética, uma vez que representa tanto o desvio social enquanto sujeito desviante da norma hegemônica como desvio geográfico, ao constituir uma nova forma de habitar o mundo, por meio de um “país imaginário”. Nessa direção, o eu poético enuncia incertezas, não é um espaço de certezas confortáveis, não é uma identidade reconhecível e legitimada e sim extraviada, “torta”.

Do ponto de vista sonoro, o poema apresenta um ritmo gradual e contido, construído pela predominância de versos breves e pelo emprego de repetições. Destacam-se a repetição do adjetivo “roucas”, que intensifica a sensação de desgaste, e a recorrência da expressão “andar na diagonal”, responsável por encerrar o poema com um movimento circular. As aliterações em consoantes como /t/, /d/ e /r/ produzem uma cadência quebrada, enquanto as pausas frequentes reforçam a paralisação da respiração no momento da leitura.

Entre as principais figuras de linguagem presentes destacam-se a metáfora, sobretudo nas imagens do “canto torto” e do “andar na diagonal”, que representam uma existência transformada pela ausência; a anáfora, na repetição de estruturas sintáticas; a enumeração, nas hipóteses formuladas para explicar a partida da pessoa amada; a personificação, ao atribuir às “velhas da praia” a função de anunciar a perda; e o simbolismo espacial, que faz da diagonal uma imagem da instabilidade afetiva. Em conjunto, esses recursos revelam textualmente a transformação da dor da separação em reflexão sobre a subjetividade do sujeito, mostrando que, após a perda, viver implica aprender novos modos de respirar, cantar e caminhar.

Encaminhando para o fim da obra, chegamos ao epílogo.

[EPÍLOGO]

Quando Helena deixou a Lacedemônia, Alceu declarou-a culpada. E todos concordaram.
Menos os que achavam que ela tinha sido raptada e Safo,

que disse:

- Foi por amor e por amor, quem não teria ido?

Quando Aristófanes decidiu falar de amor, falou de corpos-esfera, que, por serem um e não dois, Zeus cortou ao meio. O que explica, aliás, os olhos e os orifícios do nariz, do umbigo ou do ânus e a vontade feroz de amar e ser amado, de foder e ser fodido até ao orgasmo que, declarou também Aristófanes, recupera, por breves segundos, a nossa origem arredondada.

Como um ovo, uma bola de pingue-pongue ou uma ilha.
(Lino, 2023, p. 25)

O epílogo de *A ilha das afeições* reúne referências da tradição clássica e da poesia ocidental que iluminam os principais temas desenvolvidos ao longo da obra: o desejo e a viagem amorosa entre o sujeito poético e sua amada.

O primeiro movimento do epílogo retoma o mito de Helena de Tróia, personagem das epopeias *Iliada* e *Odisseia*, de Homero. Ao recordar que, “quando Helena deixou a Lacedemônia, Alceu a declarou culpada e que quase todos concordaram”, o texto recupera uma tradição que responsabiliza a mulher pelo desencadeamento da guerra. Em seguida, contrapõe essa leitura à posição de Safo, que afirma: “Foi por amor e por amor, quem não teria ido?”. Anne Carson (2022, p. 222) resgata o fragmento no qual Alceu realiza tão afirmação:

... [Eros] fez o coração de Helena voar como uma asa
em seu peito
e ela enlouqueceu por um homem de Troia
e o seguiu pelo mar...
(Safo, FR. 283.3-6)

A posição de Safo, representada no texto, é significativa porque desloca o julgamento moral para uma compreensão afetiva da experiência amorosa. Logo, a presença de Safo, referência constante no fio narrativo da antologia, mais uma vez reforça o diálogo da obra com a tradição, e insere o amor lesboerótico em uma genealogia literária que remonta uma revisão e reconexão com textos clássicos.

Na sequência, o epílogo recupera o célebre discurso de Aristófanes em *O Banquete*, de Platão. Segundo esse mito, os seres humanos eram originalmente corpos esféricos, completos e autossuficientes, até serem divididos por Zeus. Desde então, vivem movidos pelo desejo de reencontrar sua metade perdida.

Aqui Aristófanes explica a natureza de eros humano por meio de uma antropologia fantástica (189d-93d). Os seres humanos eram originalmente organismos redondos, cada um composto de duas pessoas colocadas juntas formando uma esfera perfeita. As esferas perfeitas saíam rolando e eram extremamente felizes. Mas essas criaturas esféricas ficaram ambiciosas demais, queriam rolar para cima até o Olimpo, então Zeus cortou cada uma delas ao meio. Como resultado, agora todo mundo precisa passar a vida inteira buscando aquela outra única pessoa que pode trazer de novo a completude (Carson, 2022, p. 56).

O epílogo sintetiza essa narrativa ao afirmar que o amor corresponde à vontade de recuperar, ainda que momentaneamente, a forma primordial (redonda e completa) humana. Por outro lado, a intertextualidade não aparece apenas como referenciação, mas como fundamento simbólico para compreender *A ilha das afeições*: ora, amar é buscar uma unidade impossível, experimentar brevemente uma sensação de completude que nunca se estabiliza de forma definitiva, esse é o princípio que sustenta Eros. “A maioria das pessoas acha que existe algo perturbadoramente lúcido e verdadeiro na imagem de Aristófanes de amantes como pessoas cortadas ao meio. Todo desejo arde por uma parte de si mesma que desapareceu, ou pelo menos é o que sente a pessoa apaixonada” (Carson, 2022, p. 56-57).

No verso final “Como um ovo, uma bola de pingue-pongue ou uma ilha.”, a enumeração aproxima objetos pertencentes a universos distintos, mas unidos pela forma arredondada. Nesse sentido, a ilha, imagem recorrente ao longo da obra, deixa de representar meramente isolamento ou refúgio para assumir um novo significado: simbolizar a forma plena evocada pelo mito aristofânico, tornando-se metáfora da unidade desejada e da possibilidade de encontro entre as amantes. Assim, o título *Ilha das Afeições* adquire uma dimensão de que o espaço não é apenas um espaço imaginado pelo amor, mas também a figura da completude continuamente buscada pelo desejo, relação que se aproxima de Camões.

Desta perspectiva, não de surpreender que a sua poesia adquira muitas vezes um zelo quase missionista na celebração do “contentamento descontente” que entende ser intrínseco a um amor que se manifesta em contradições correspondentes à veracidade relativística - e, portanto, só tendencialmente totalizante - da experiência do amor. Ou que torne o próprio canto em que o celebra num ato de sedução que diversamente “avivente” quem o ler [...] (Macedo, 2013, p. 17).

Helder Macedo (2013) afirma que a poesia celebra um “contentamento descontente”, retomando uma expressão consagrada por Luís de Camões. A formulação evidencia que o amor é constitutivamente paradoxal: produz felicidade e inquietação, plenitude e falta, aproximação e distância. Essa compreensão corresponde ao percurso desenvolvido pelos poemas do livro,

nos quais o desejo nunca nulifica completamente a ausência, mas convive com ela e precisa dela para se mover. O amor aparece, portanto, como experiência marcada por tensões permanentes, sem que isso diminua sua intensidade ou sua potência transformadora.

A fragmentação sintática, as repetições, os jogos sonoros, as imagens inesperadas e a constante aproximação entre corpo e palavra fazem com que o texto envolva o leitor na experiência afetiva que representa. Desse modo, o epílogo não funciona apenas como encerramento da obra, mas como sua síntese da travessia poética. Ao reunir Aristófanes, Platão, Helena, Alceu e, fundamentalmente, Safo e Camões, Lino insere sua poesia numa interlocução com a tradição literária que atravessa séculos textualmente, ao mesmo tempo que a atualiza a partir de uma perspectiva contemporânea, feminista, lésbica e anti-imperialista. Dessa forma, o livro conclui afirmando que o desejo, a linguagem e a poesia compartilham a mesma vocação: aproximar aquilo que, embora separado, continua incessantemente à procura de sua outra metade inalcançável.

Aristófanes, com o mito das pessoas redondas, dá uma conclusão circular à fantasia típica de todo amante: desejar o inalcançável do Outro.

No próximo capítulo, realizamos uma costura dialógica e intertextual entre as autoras e as detidas análises baseada nas discussões anteriores.

3 CARTOGRAFIAS SÁFICAS DESDOBRADAS, NO PLURAL

Estou à tua espera

Estou sempre à tua espera

De esse outro

Que me consome

Que me enche de sonho

E controvérsia. [...]

(Ana Hatherly)

Segundo o dicionário virtual *Houaiss*, o termo cartografia quer dizer: (i) conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que orienta os trabalhos de elaboração de cartas geográficas e (ii) descrição ou tratado sobre mapas. Tomando partido disso, a cartografia, no contexto literário e poético, pode ser compreendida como a construção de um mapa simbólico, um traçado de experiências, afetos, marcas e significados que organizam um modo de estar no mundo a partir do discurso literário.

A pergunta a se fazer é: quem é o(a) sujeito(a) da lesbianidade? De antemão, quando se pensa o corpo lésbico como cartografia, trata-se de entendê-lo como experiência aberta, múltipla e em devir, que se constrói tanto na performance da vida como na performance do texto.

Essa abordagem se articula diretamente às discussões sobre o sujeito lírico, eros e amor já realizadas, com base em uma perspectiva da diferença e da contradição - momento em que Safo assume centralidade na discussão. Nessas cartografias desdobradas, o corpo lésbico é, então, o suporte da enunciação, o lugar onde se produz vozes que interrogam e que também se deixam ser interpeladas pelo mundo, pela palavra, pelo amor - gestos que se reelaboram no texto poético quando o eu lírico se endereça diretamente ou indiretamente as suas destinatárias, à musa, à mulher amada, à própria Safo: “sinto tua boca/tua língua de mulher subindo meu sacro/vindo pela língua da coluna” (becker, 2020, p. 87).

Natalia Borges Polesso (2017, p. 9) em sua tese de doutorado “Literatura e cidade: cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre” define o termo “cartografia” por meio de uma perspectiva metodológica:

As cartografias são um esforço intelectual na tentativa de representar determinado lugar, dar-lhe visibilidade, e como toda tentativa de atribuir sentido a algo, vem carregada de valores *a priori*. E assim o é com a sua materialidade, ou seja, com a cidade em si. Representação da representação, construção da construção, eterno palimpsesto.

Considerando-se esta definição, podemos compreender que as cartografias construídas aqui buscam construir visibilidade às existências que, em termos de realidade material, pouco tem reconhecimento, fato que reflete no contexto literário. Michel Collot (2018), afirma que a poesia não se constitui meramente de uma representação do mundo e da realidade, mas de uma *matéria-emoção*. Evidentemente, a emoção não antecede o poema como um conteúdo psicológico a ser expresso; ela nasce na própria relação entre sujeito, linguagem e mundo no ato do poema. Nesse âmbito, esse argumento ilumina os poemas de Patrícia Lino e Mar Becker, nos quais o amor e eros não aparecem como sentimentos via interior previamente definidos, mas como experiências que se produzem na tessitura verbal, por meio da relação intrínseca entre literatura e vida.

Nesse contexto, as cartografias das lesbianidades se configuram enquanto formas de manifestação poética e política, por meio de escritas que reivindicam o amor, o desejo e a singularidade - não em contraponto ao coletivo, mas a partir dele - como elementos constitutivos dessas identidades sem nos reduzir a signos fixos, diga-se de passagem, os estereótipos. Aqui, estamos pensando as lesbianidades atreladas à maneira com a qual se constituem a partir das vivências afetivas e eróticas com o mundo - amando para fora, amando a contradição, amando a diferença, o que explica “a vontade feroz de amar e ser amado, de foder e ser fodido” (Lino, 2023, p. 2023).

Nesse cenário, é fundamental problematizar os mecanismos que legitimam determinadas narrativas eróticas enquanto relegam outras à margem, investigando quais desejos encontram espaço de enunciação e quais permanecem submetidos ao silêncio imposto pela linguagem hegemônica. A esse respeito, Homi Bhabha (2013, p. 21) afirma:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizado não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas do que estão “na minoria”.

Assim, pensar o corpo lírico lesbião como cartografia desdobrada está atrelado à prática de pensar a poesia enquanto território no qual o sujeito poético emerge e se constrói, desdobrando-se para a alteridade - “firmar afetos com a boca: achar meninas que somos, a reconciliação espiral/com o mundo [...]” (Lino, 2023, p. 11).

Isto posto, este trabalho dialoga de maneira consciente e política com o que a pesquisadora e teórica brasileira Julianna Paz Japiassu Motter⁴⁶ (2024, p. 100) nomeia de “ética sapatão”, em seu artigo *Ética sapatão: por uma ética fora do CISTema*, uma vez que propõe, em consonância com Paco Vidarte (2019) - tomando como referência o livro *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ* - a construção de uma ética voltada e comprometida com a gente mesmo e com os outros, não no sentido de neutralizar nossas singularidades, e sim de reconhecê-las como parte integrante das negociações coletivas.

A gente vai pensar então a Ética Sapatão enquanto um modo de estar no mundo e de habitá-lo, de criar ou recuperar outros conhecimentos, que tenham como base a fabulação e a imaginação, que partam de uma noção de que se faz necessária uma certa conspiração coletiva que perpetue a vida.

Faz-se necessário o entendimento de que não existe uma linguagem única e rígida para nomear as identidades lésbicas; estamos pensando em cartografias, existências e identidades no plural, porque há diferentes formas de habitar um corpo e de habitar o mundo por consequência, diferente do que a noção biologizante e binária espera do *ser-mulher* e do *ser-lésbica*.

Neste compasso, o teórico, ensaísta e poeta de língua polonesa, Czeslaw Milosz (Milosz, 2012, p. 105), no seu livro *O testemunho da poesia* (2012), afirma: a realidade ganha forma na mente graças à mediação da linguagem, e que a mente não tem acesso àquela sem a mediação desta. Portanto, a linguagem configura-se como o único território possível para a disputa de outras ficções e soberanias imaginárias, cuja interdição não seja mais o *modus operandi* das vidas dissidentes.

De tal modo, as identidades lésbicas, nos poemas de Patrícia Lino e mar becker, configuram-se por meio de um movimento de filiação e deslocamento da tradição literária ao mesmo tempo. Esse movimento de encontro e distanciamento acontece, como já demonstrado com Safo e Camões substancialmente, além de outras referências como Gertrude Stein, Adélia Prado, Virginia Wolf, Ana Cristina César, Silvia Plath e várias outras. As lesbianidades, portanto, não são apresentadas de forma essencialistas, e sim enquanto construções complexas e em constante devir.

Nesse sentido, retomando o texto *A referência desdobrada: a emergência do sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* de Dominique Combe (2010), podemos compreender o

⁴⁶ Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (POSCOM) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisa lesbofobias algorítmicas, gêneros, sexualidades, lesbianidades, plataformação, redes sociais e ética relacional.

trânsito dessas identidades por meio de uma configuração em permanente deslocamento, que se confirma pela escrita sempre em trânsito das poetisas, constituindo um mapa íntimo de caminhos possíveis para suas afecções: “desta terra imaginária para que imaginemos as duas” (Lino, 2023, p. 14). Ou em mar becker: “pelo tanto de água no chão, o rastro indo do banheiro até o quarto, uma mulher sabe da outra - se lavou ou não/ o cabelo (becker, 2020, p. 85).

Então, as cartografias desdobradas não correspondem a um mapa fixo, mas a um território continuamente redesenhado pela escrita poética, cujo quarto, banheiro, sala, ilha constituem não somente plano de fundo, mas ponte entre mundo e palavra. Em Patrícia Lino e mar becker, essa cartografia é afetiva e relacional: desenha-se a partir dos percursos do desejo, das memórias coletivas e individuais e dos corpos que ocupam a linguagem, as mães, as vizinhas, as trabalhadoras domésticas entre outras. Destarte, o sujeito lírico, não apenas percorre os espaços - a água, a ilha ou a casa-, pois se cria a partir dele de forma imbricada e em *continuum*.

Essa dimensão cartográfica aparece em mar becker pela composição do corpo feminino, pela relação onírica com a água - que move o desejo - e pelo silêncio, sobretudo nas seções “lesbos” em *A mulher submersa* (2020) e em “ilha” em *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas* (2024), citando como exemplos respectivamente: “sou uma cidade submersa” (becker, 2020, p. 15) - o eu poético se funde à imagem da cidade afundada-, “mas uma mulher ama a outra em silêncio” (becker, 2020, p. 86), o silêncio como possibilidade de encontro com a amada, para além do interdito histórico e social do apagamento.

Também, em Patrícia Lino o percurso amoroso assume uma dimensão espacial: a espera diante da porta, a casa, a cozinha, o voo das mãos, o salto e o próprio “canto”, imagens que aparecem no primeiro poema do livro - “Duas mulheres chegam ao mesmo país” - configuram uma geografia cotidiana em que o amor reorganiza os espaços da experiência amorosa e existencial do sujeito poético.

A aproximação com Safo pode ser compreendida como interlocução constante entre as duas poetisas. Nos fragmentos da poeta de Lesbos, o desejo manifesta-se pela materialização sensível e física da experiência erótica e amorosa: o tremor do corpo, a voz interrompida, o fogo sob a pele, sensações que se resumem ao *glukupikron* (doce-amargo).

Eis que Amor solta-membro estremece-me
agridoce intratável reptílico
(Safo, FR. 130)

O afeto emerge da relação entre corpo e linguagem, corroborando aquilo que Collot (2018, p. 49) identifica como a constituição poética da *e-moção* (interior e exterior), que perturba o sujeito no mais íntimo de si e o leva ao encontro do mundo e do Outro.

Tomemos como exemplo os trechos a seguir: “e os/objetos do meu quarto de mulher, estremecidos pela/passagem desse horripilar doce (de tão breve)” (becker, 2024, p. 35) e “Come será, aliás/cair para a tua boca como se cai para um acidente/ e desaparecer, como desaparecem os gatos? (Lino, 2023, p. 17). Fica evidente que Patrícia Lino e mar becker revisitam essa tradição, além do aspecto temático acerca de eros, por meio de figuras de linguagem, tais quais sinestésias, paradoxos e ironias substancialmente, de modo que o encontro amoroso decorre da busca constante da musa, da mulher amada revelando os aspectos contraditórios de eros.

Neste instante “horripilar-doce” cria-se a impressão de que o desejo será possuído, porém algo escapa, tal qual um “gato” na noite, esta é a impossibilidade movente de eros que atravessa as duas poetisas, da tradição ao contemporâneo. Como consequência, ao sair de si, o sujeito poético se coincide consigo mesmo por meio de uma relação constitutiva com o exterior que o modifica.

Ao mesmo tempo, a construção das cartografias desdobradas aproxima-se das reflexões de Gloria Anzaldúa (2021) sobre as “identidades fronteiriças” no ensaio “Sobre o processo de escrever *Borderlands/La Frontera*”, pelo qual compreende a fronteira não como um limite geográfico, mas como um espaço de trânsito, negociação e acúmulo de subjetividades. Assim, a identidade constitui-se na travessia entre territórios, recusando classificações fechadas e produzindo formas híbridas de existência. Essa concepção permite compreender as lesbianidades, em Lino e becker, como práticas de deslocamento que atravessam diferentes fronteiras: entre tradição e contemporaneidade, entre cânone e margem, entre corpo e linguagem, entre privado e público.

Essa reflexão encontra eco em Maria da Glória de Castro Azevedo (2022, p. 21) com base em sua tese de doutoramento intitulada “Leitura, Literatura e Ensino: a literatura de temática lésbica como território assombrado” quando argumenta sobre a produção literária de temática lésbica:

[...] a literatura de temática lésbica possibilita o questionamento em torno de “como é” e “qual é” a sua representação social e de que maneira está interdita pelos estudos literários da heterossexualidade hegemônica. Ela infringe o temário literário preestabelecido, desvincula-se do crivo negativo do valor literário e desestrutura o pensamento heteronarrativo. Talvez a literatura de temática lésbica seja uma literatura angustiada tanto para quem escreve quanto para quem a lê.

Trata-se de uma literatura desavergonhada, porque reivindica a possibilidade de nomear o próprio desejo, bem como de dizer qualquer outro assunto que não seja referente à afetividade sexual, rompendo o silenciamento e os estancamento identitário imposto às lesbianidades. Ao fazê-lo, essa escrita faz o silêncio falar, conferindo materialidade às dissidências que permanecem relegadas à escuridão, às sombras e aos espaços privados, como se não pudesse emergir à luz do texto, à luz do dia e ao olhar do leitor. A palavra poética, assim, transforma aquilo que foi interditado em experiência compartilhável, convertendo a invisibilidade em presença textual, tal qual Lino e Becker realizam.

Segundo Monique Wittig (2025, p. 59), para quem a linguagem constitui um dos principais campos de disputa política, evidencia que os sistemas linguísticos e discursivos não apenas descrevem a realidade, mas participam ativamente de sua produção. Por essa razão, a linguagem não pode permanecer submetida ao “pensamento *straight*”, pois nele se consolidam categorias, normas e representações que naturalizam violências sistêmicas sobre as corporeidades sapatonas e lésbicas nos discursos que são produzidos sobre nós.

Nesse sentido, as cartografias propõem um contradiscurso hegemônico e anti-imperialista: “dizendo-me no ouvido em outros tempos em minhas costas um/adivinho teria previsto a queda de um rei/o fim de um império (Becker, 2020, p. 87), como Becker faz. Ou como Patrícia que inventa uma ilha para “duas rainhas tortas” (Lino, 2023, p. 13), opondo-se ao discurso colonialista d’*Os Lusíadas*.

A viagem erótica que se materializa por meio de devaneios, ensina o eu poético a aprendizagem da geografia do corpo da mulher amada, retratada pelos signos imagéticos da feminilidade e do prazer feminino: “púbis”, “seios”, “gozo sapatão”, “ostra”, “cabelos longos, longos”. Nesse viés, o ato erótico ensina o eu poético a se perceber enquanto sujeito “-eu era uma e agora sou outra” (Lino, 2023, p. 17), pois fora transformado por eros e pelo amor.

Não obstante, diante de uma arquitetura hostil do mundo, criam-se cartografias afetuosas e a partir delas projetamos outros futuros por meio do poder da linguagem literária.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recapitulando nosso trajeto, podemos elaborar alguns fechamentos para as investigações feitas no decorrer desta pesquisa. O objetivo maximal do trabalho se sustentou em buscar construir uma cartografia lírica das lesbianidades tendo como figura central e elo interlocutório, Safo, a poeta antiga, conforme o título sugere (Cartografias sáficas: ressignificando uma linhagem lírica e mítica das lesbianidades por meio da poesia de mar becker e Patrícia Lino). Dito de outra forma, buscamos resgatar os símbolos culturais e históricos pelos quais são estabelecidas as representações líricas das lesbianidades com base na dimensão imagética e estrutural dos textos poéticos constituintes do nosso *corpus*.

Indo por partes, logo no primeiro capítulo, tratamos de apresentar a poeta grega ao leitor, pois muito embora sua presença seja bastante referenciada na historiografia literária, paira um certo ostracismo sobre a sua imagem, sobretudo em ambientes fora da Academia. A respeito disso, concluímos que a poeta grega se tornou uma presença incontornável nesta dissertação, uma vez que ambas as escritoras, mar becker e Patrícia Lino, reelaboram a experiência lírica do amor e de eros utilizando-se da tradição poética, o que evidencia a importância de Safo para os estudos literários e culturais da lesbianidades no contemporâneo.

Também discutimos e argumentamos acerca dos gêneros lírico e épico, momento fundamental para nos aprofundar nas análises literárias que viriam no próximo capítulo, tendo em vista a influência de Safo em *A mulher submersa* (2020) e em *Cova profunda é a boca das mulheres estranhas* (2024) de mar becker. E em *A ilhas das afeições* de Patrícia Lino, não só o dialogismo com a poeta lésbia se fez presente como também com o escritor português Luís Vaz de Camões por meio de “A Ilha dos Amores” n’*Os Lusíadas*.

No capítulo subsequente, realizamos uma análise detida de cada poema escolhido das antologias. Foi, com certeza, o momento de maior desafio porque pareciam surgir muitas ramificações e caminhos a cada leitura nova do poema, mas tentamos nos ater aos objetivos que nos trouxeram até aqui. Constatamos, nesse sentido, que as imagens poéticas das lesbianidades possuem cor, sabor, som, toque, silêncio e, sobretudo, movimento. Conseguimos viajar na escrita de mar becker e Patrícia Lino e por meio dessa geografia poética e espacial, o amor e o eros tornaram-se guias na liquidez das águas profanas, sacras e silenciosas de becker tal qual se sucedeu nas águas agitadas, antiimperialistas e imaginárias de Lino.

Nesse sentido, não nos restam dúvidas de que os três livros trabalhados constroem uma escrita do eu - que muitas vezes se converge em “nós” - por meio do espetáculo da intimidade, contrastando os limites do público e do privado no que tange às representações lesboeróticas, aspetos que lançam visibilidade às experiências femininas do desejo, reprimidas desde Safo, Cassandra Rios, Judith Teixeira, Gertrude Stein e demais personalidades evocadas ao longo do trabalho.

Por fim, no último capítulo, bem mais curto que os demais, nos atemos a demonstrar de que forma as cartografias sáficas foram pensadas e elaboradas fazendo uma interpolação entre imagens poéticas das duas autoras, a fim de evidenciar de que maneira as identidades lésbicas são inventadas e reinventadas por elas considerando a relação entre literatura e vida, interior e exterior. Apontamos também a importância de se subverter narrativas hegemônicas que se baseiam em estereótipos, fetiches e simbolismos depreciativos, sendo o campo literário um dos lugares possíveis para criar mudanças do ponto de vista social, histórico e cultural.

Cabe salientar que o eixo temático de nossa pesquisa abriu um horizonte de possibilidades de estudos que não foram contemplados em nossa discussão, a citar como exemplo o caráter intertextual tanto em mar becker quanto em Patrícia Lino, dado que suas escritas emergem da ligação intrínseca com outras muitas referências literárias, além das trabalhadas. Outrossim, há uma potência intermediária que permeia suas obras, conjecturando o vínculo entre literatura, cinema, fotografia e música, a qual também não foi explorada.

Encaminhando para o fim, a partir dos objetivos postulados, afirmamos que o nosso trabalho contribui para a ampliação dos estudos e debates acerca das temáticas lésbicas no âmbito da poesia de literatura brasileira e portuguesa, como também contribui para a fortuna crítica e literária no que tange à visibilização e reparação histórica de grupos historicamente marginalizados por meio do trabalho poético de Patrícia Lino e mar becker. E, de modo geral, colabora para a revisão do cânone quanto às questões lésbicas e feministas, de modo a ampliar as possibilidades de leitura e interpretação dessas produções no campo dos estudos literários.

Ao dar por terminado o presente trabalho, concluímos que a tentativa de retirar as nossas narrativas do escamoteamento não faz sentido se não for por uma concepção engajada e política do erótico e do amor.

REFERÊNCIAS

ALLAN, William. **Literatura Classica**: Breve Introdução. Tradução de Gita K, Guinsburg Editorial Perspectiva, Edição 1, 2024.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. **A Vulva é uma Ferida Aberta e Outros Ensaio**s. Tradução de Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BECKER, Mar; VAZ, Wladimir. **A mulher submersa**. Bragança Paulista: editora urutau, 2020.

BECKER, Mar. **ENTREVISTA COM MAR BECKER - COVA PROFUNDA É A BOCA DAS MULHERES ESTRANHAS**. Hipotéticas. Youtube, 27 de set. 2024. (23 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yJdGZ04Vqm4&t=3s>. Acesso em: 10 de mar. 2025.

BECKER, Mar. **Cova profunda é a boca das mulheres estranhas**. 1 ed. São Paulo: Círculo de poemas, 2024.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, [s. d.]. Disponível em: bibliaonline.com.br. Acesso em: 14 jul. 2025.

BORGES, Daniel Batista Lima. Ecos de Eros: poder feminino e representações de gênero na Ilha dos Amores de Os Lusíadas. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 43, p. 25-36, jan./jun. 2025.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6a ed. São Paulo: Companhia das letras, 2000. 1a edição: São Paulo: Cultrix, 1977.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (1999). História da Literatura Portuguesa (dir. de Carlos Reis), vol. II: Humanismo e Renascimento, (capítulo V). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

BHABHA, H.; K. **o local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CABRAL, Thaíla Moura. Novíssima ficção portuguesa: uma leitura sobre Grande Turismo, de João Pedro Vala. Araraquara, **Itinerários**, Revista de Literatura, n. 59, v.2, p.219-232, jul./dez. 2024. <https://doi.org/10.58943/irl.v1i59.19621>

CAMÕES, Luis de; BECHARA, Evanildo; SPINA, Segismundo. **Os Lusíadas**: antologia. 3. ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.

CARDIM, Pedro. O monumento ao jesuíta António Vieira, em Lisboa, e o debate sobre a “conquista” e a colonização portuguesas das terras americanas. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 2(3), 2021, 66–82. <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e524>

CERDEIRA, Teresa Cristina. O amor no centro da viagem *In*: SANTOS, Gilda, Quinhentos Camões, o poeta reverberado. Revista **Convergência Lusíada**/Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura. v.1n.1 (1976). Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, p. 155-166, 2025. <https://doi.org/10.37508/rc1.2025.nEsp.a1349>

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Tradução de Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COMBE, Dominique. A Referência desdobrada. O Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009/2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>

CHRAIBER, L. *et. al.* **Violência dói e não é direito**: a violência contra a mulher, a saúde e os direitos humanos. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

DOLGENER, Vicente Cusin. **As poetisas respingadoras**. Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Mar Becker e Marília Garcia. 115p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2024. Disponível em: link: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/65177/1/ulflvcdolgener_tm.pdf Acesso em: 13 fev. 2025.

FERREIRA, Ana Paula. **Para uma leitura feminista de Os Lusíadas, Camões**. Revista de letras e culturas lusófonas, 28, pp. 25–32, 2024.

FERREIRA-PINTO, Cristina. **O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas**. Revista Iberoamericana, 65(187), 405–421, 1999. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6082/6258>. Acesso em: 20 dez. 2025. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1999.6082>

FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FONTES, Joaquim. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo, Estação Liberdade, 1991.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. Vol.1:A vontade de saber. Rio de janeiro: Graal, 1988.

FILHO, Ozias. Wladimir Vaz Mourão. **Rascunho**, 1 fev. 2024. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/quem-eu-vejo-quando-leio/wladimir-vaz-mourao/>. Acesso em: 25 maio 2025.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HATHERLY, Ana. **A Neo-Penélope**. &etc. Lisboa, 2007

HERINGER, Victor. **Cartografias do desejo**: Engano Geográfico, de Marília Garcia. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. v.4. n.10., p.137-154, 2012.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021. Tradução de Stephanie Borges.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles e FRANCO Francisco Manoel de Mello (dir) (2001). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Lisboa: Círculo de Leitores.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**: diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LEAL, Abigail Campos. **A transição é uma fuga**: as poéticas do infinito y o fim da ontologia. 2024. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

LEITE, Lettícia Batista Rodrigues. **Sobre os fragmentos poéticos de Safo de Lesbos e idéias da existência de uma voz feminina**: reflexões sobre História, Linguística e Literatura. / Lettícia Batista Rodrigues Leite. Campinas, SP: 2009.

LINO, Patrícia. **A Ilha das Afeições**. 1. ed. Brasil: Círculo de poemas, 2023.

LINO, Patrícia. **Imperativa ensaística diabólica**: infraleituras da poesia expandida brasileira. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

LINO, Patrícia. **Blog oficial**. Disponível em: <https://www.patricialino.com/>. Acesso em: 25 maio 2025.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: Ensaios e Conferências. 1. ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Tradução de Stephanie Borges.

LUZ, Cleber da Silva. “E por amor, quem não teria ido?”: breves notas para *A ilha das afeições*, de Patrícia Lino. **Advérbio**, v. 1, n. 2, 2024. Disponível em: <https://adverbio2.fag.edu.br/index.php/adv/article/view/253>. Acesso em: 18 mai. 2025

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher**: emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MACEDO, Helder. **Camões e a viagem iniciática**. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MAFFEI, Luis. Segundo Camões, a pedagogia de Vênus e Cupido pelo amor no mundo. Remate de males Campinas-SP, (34.2): pp. 513-530, jul./Dez. 2014. <https://doi.org/10.20396/remate.v34i2.8635862>.

MARQUES, Ana Martins. **De uma a outra ilha**. São Paulo: Fósforo, 2023.

MAYER, Constance. **The Sewing School**. Arthur.io. Disponível em: <https://arthur.io/art/constance-mayer/the-sewing-school>. Acesso em: 20 mai. 2025.

MILOSZ, Czeslaw. **O testemunho da poesia**. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

MICHAELSEN, Mariana Vogt. **Uma mulher é uma terceira margem**: o corpo, as águas, o sangue e tudo o que (não) é fluido em A mulher submersa, de Mar Becker. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 27, p. 01-19, 2022. <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2022.e89590>

MOIRA, Amara. **As mulheres e os corpos em Os Lusíadas**: outras perspectivas diante do erotismo e dos versos de amor no clássico português. Revista Pernambuco, Recife, n. 171, fev. 2020. Disponível em: <https://revistapernambuco.com.br/>. Acesso em: 05 jul. 2025.

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

MOTTER, Julianna Paz Japiassu. Ética sapatão: por uma ética fora do SIStema. Revista Periódicus 1(20):83-105. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i20.54854>

NASCIMENTO, Tatiana. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. Tese (doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

nascimento, tatiana. **Diz/topias: território da língua na poesia lésbica**. [online], Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Youtube, 9 de nov. 2019. 1 vídeo (1:49:17). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=3jbvV5W-Y2E&t=5476s>. Acesso em: 24 abr. 2025.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké . 2021. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de wanderson flor do nascimento. - 1. ed - Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

PAZ, Octavio. **O Arco e A Lira**. Cosac-Naify: São Paulo, 2012.

POLESSO, Natália. Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Revista Criação & Crítica**, 3-19, 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19>

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, 61, 1-14, 2020. <https://doi.org/10.1590/2316-4018611>

POLESSO, Natália Borges. **Literatura e cidade**: Cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre (1897-2013) [tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio

Grande do Sul], 2017. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7427>. Acesso em: 2 mai. 2026.

PONGE, Francis. **Métodos**. Tradução de. Leda Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade Compulsória e a existência lésbica**. Bagoas- Estudos gays: gêneros e sexualidades. Tradução de Carlos Guilherme Valle. Natal, UFRN, n.5, v.4,p.14-44, nov./2010.

Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 5 mai. 2025.

SAFO. **Fragmentos completos**: Safo. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, (2a Edição). 640 p., 2020.

SALES, Pedro Alberto Silva. **Poesia “como se”**: Intermedialidades em Patrícia Lino – Revista do NEPA/UFF, Niterói, v.14, n.29, p. 79-90, jul.-dez. 2022. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v14i29.54718>

SALES, Pedro Alberto Silva. **Repetir, reprogramar o mundo: a pós-produção na poética de Patrícia Lino**. eLyra 22, 12/2023: 147-159. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely22a9>

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos pagu*, n. 28, p. 19-54, 2007. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>

SILVA, Gabriela; VALENTIM, Jorge Vicente. Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa, **Rev. Cent. Estud. Port**, Belo Horizonte, v. 41, n. 65, p. 9-14, 2021. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.41.65.9-14>

SILVA, Cidinha da (2022 [2016]). Canções de amor e dengo. 2a. ed. São Paulo: Edições Me Parió Revolução.

SCHWARTZ, Selby Wynn. **As filhas de Safo**. Tradução de Nara Vidal. - 1. ed. - Belo Horizonte, MG: Autêntica Contemporânea, 2025.

SOBOTTKA, Mary Anne Warken S. O caos, sempre positivo, da interpretação: entrevista com Patrícia Lino. **Revista Qorpus**. v. 10 n. 1 mar. 2020.

TEOTÔNIO, Rafaella. A Ilha dos Amores e o erotismo colonial: desejo e dominação em Camões. Recife: Ed. da autora, 2021. <https://doi.org/10.51359/2175-294x.2024.263061>

VADÉ, Yves. L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. In: **Rabaté**, Dominique. Figures du sujet lyrique. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

VAZ, Wladimir. cecília [imagem]. *Instagram*. 5 de fev. 2019. Disponível em: https://www.instagram.com/wladimir_vaz/. Acesso em 6 de julho de 2024.

_____. catarine [imagem]. *Instagram*. 8 de dezembro de 2018. Disponível em: https://www.instagram.com/wladimir_vaz/. Acesso em 6 de julho de 2024.

_____. [imagem]. *Instagram*. 20 de dezembro de 2018. Disponível em: https://www.instagram.com/wladimir_vaz/. Acesso em 6 de julho de 2024.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019.

WITTIG, Monique. **O pensamento Hétero e outros ensaios**. Autêntica. São Paulo. 2022.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vanessa Barbara. São Paulo: Antofágica, 2022.

ANEXOS

FIGURA 1: Safo e Alceu segurando o instrumento lira



Fonte: <https://origemdacomedia.blogspot.com/2011/12/do-testamento-poetico-de-safo-e-alceu.html>. Acesso em 21 set. 2025.

FIGURA 2: Um tocador de aulo



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aulo>. Acesso 28. set. 2025.