

"É audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de Maria Isabel Iorio

"It's Audible, Solid": the Construction of a Lesbian Body in Maria Isabel Iorio's Poetry

Autoria: Luísa Nunes Galvão Caron de Oliveira

 <https://orcid.org/0000-0002-3995-0295>

Autoria: Helena Capriglione Zelic

 <https://orcid.org/0000-0002-6818-1413>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180190>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180190>

Recebido em: 18/12/2020. Aprovado em: 03/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

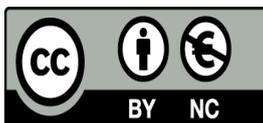
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

OLIVEIRA, Luísa Nunes Galvão Caron de; ZELIC, Helena Capriglione. "É audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de Maria Isabel Iorio. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 485-503, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180190>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/180190>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

"é audível, sólido": a construção de um corpo lésbico na poesia de maria isabel iorio

"It's Audible, Solid": the Construction of a Lesbian Body in Maria Isabel Iorio's Poetry

Luísa Nunes Galvão Caron de Oliveira¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

Helena Capriglione Zelic²

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.180190>

¹ Mestre em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: luisacaron@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3995-0295>

² Graduada em Letras-Espanhol pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: helena.zelic@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6818-1413>

Resumo

Esse artigo propõe uma breve investigação sobre a forma como o corpo lésbico se inscreve na poesia de Maria Isabel Iorio, especificamente em sua obra mais recente, *Aos outros só atiro meu corpo* (2019). Para isso, observamos como os procedimentos poéticos atuam na construção de um corpo lésbico e, em seguida, como esse corpo, ao encontro com outros corpos, conduz a uma leitura política de seu entorno. Desse modo, partimos da análise detida de cinco poemas das seções "todos os meus corpos o corpo" e "o corpo querendo 1 corpo a mais", à luz de referências da crítica literária feminista e lésbica.

Palavras-chave

Poesia contemporânea brasileira. Literatura lésbica. Corpo. Maria Isabel Iorio.

Abstract

This article proposes an investigation of how the lesbian body appears in Maria Isabel Iorio's poetry, specifically in her most recent book, *Aos outros só atiro meu corpo* (2019). We examined five poems on the sections: "todos os meus corpos o corpo" and "o corpo querendo 1 corpo a mais", with references of feminist and lesbian literary's critics, in order to expose aspects in which the poetic composition appears as the construction of a lesbian subject. Then, the encounter of this body with others conducts a political interpretation of the text.

Keywords

Contemporary brazilian poetry. Lesbian literature. Body. Maria Isabel Iorio.

Em artigo recentemente publicado, Natalia Borges Polesso (2020), escritora e pesquisadora lésbica, afirma que o discurso e as performances de gênero envolvem não só o pensamento, mas a materialidade do corpo e o lugar em que esse ocupa no mundo. A poeta Maria Isabel Iorio parece pensar por caminhos semelhantes quando revela, em entrevista à editora Urutau³, que “Meus poemas nascem a partir do que consigo fazer com meu corpo fora de casa. Tanto em gesto como em observação”. Em seu mais recente livro, *Aos outros só atiro meu corpo* (2019), a poeta carioca performa a inserção do corpo no texto, em gesto de recusa explícita à tradição filosófica e poética hegemônica – branca, masculina, heterossexual e ocidental – que usualmente exclui ou reduz a presença do *corpo* na escrita, como se o pensamento pudesse comandar as paixões e os desejos exclusivamente através da razão.

No prefácio do livro, a cineasta e pesquisadora Érica Sarmet traz, em forma de diálogo, alguns trechos da *Ética*, de Espinosa, e sugere a filiação da poesia de Maria Isabel Iorio a essa outra tradição filosófica, que, ainda que branca, masculina e ocidental, é marcada pela recusa ao dualismo e ao mecanicismo cartesianos e pela consequente valorização do corpo. Em resposta à sua interlocutora, Iorio diz que todo aquele discurso filosófico é, para ela, “óbvio”, talvez porque ela esteja inserida em um contexto – e pensamos aqui em outras poetisas contemporâneas que performam o corpo feminino na escrita, como Angélica Freitas e Adelaide Ivánova, com as quais Iorio dialoga – em que não é mais novidade a ruptura do dualismo mente/corpo, pois já sabemos que o corpo tem a capacidade de muitas vezes surpreender a sua mente, como já afirmava Espinosa.

Aos outros só atiro meu corpo é dividido em quatro seções, porém, nos deteremos nas duas primeiras, já que estas abarcam mais explicitamente as temáticas que nos interessam nesse momento: a construção de um corpo lésbico na escrita poética e a existência lésbica como experiência de coletividade. A primeira seção, “todos os meus corpos o corpo”, é uma primeira aproximação ao corpo (aos corpos em geral, ao corpo responsável pela voz poética, em específico). Há treinos, leis, dados, explicações. É a seção que constrói a voz e a persona poética de Maria Isabel Iorio, valendo-se de suas características corporais, performáticas e biográficas – o risco que faz no rosto, a marca que tem no lábio, o gesto para comer. A segunda seção, “o corpo querendo 1 corpo a mais”, aproxima esse corpo de outros corpos. É a seção onde mais aparecem as relações afetivas e sexuais. Interessa notar que “o corpo querendo 1 corpo a mais” é também o último verso de “Matemática”, último poema da seção anterior, o que indica uma proposta de continuidade entre uma seção e outra.

As seções que se seguem investigam a ideia de corpo a partir de outros eixos mais amplos do que as relações consigo e com as outras; tratam do abandono da racionalidade, a relativização do tempo e do espaço, as catástrofes naturais do mundo exterior que formam uma espécie de corpo mais denso e se agigantam sobre o corpo sozinho e humano. A construção poética do sujeito lésbico é, portanto, uma

³ “Os meus poemas nascem a partir do que consigo fazer com meu corpo fora de casa’ — entrevista com Maria Isabel Iorio”, por Silvia Penas Estévez & nósOnça, 2020. Disponível em: <https://editoraurutau.medium.com/os-meus-poemas-nascem-a-partir-do-que-consigo-fazer-com-meu-corpo-fora-de-casa-entrevista-com-b5073b7a71bf>. Acesso em: 5 dez. 2020.

das camadas necessárias e primeiras, mas não a única, para a investigação de Maria Isabel Iorio sobre o que pode, faz e significa o corpo.

o que cabe em um livro

Vocês

que não me chupam

podem me ler?

(IORIO, 2019, p. 17)

O poema vocês é o primeiro do livro. É um poema curto, que encadeia título e primeiro verso. A quebra de versos segue uma lógica sintática, o que pode indicar uma proximidade da voz poética à fala em voz alta. Esse poema se dirige ao público que acabou de abrir o livro, quebrando a “quarta parede” que usualmente separa o tempo do poema e o tempo das/os leitoras/es. Mas essa abertura, em forma de questionamento, é um convite e um desafio. Um convite a ler; o desafio de conseguir ler apesar de não chupar.

O título da seção que este poema abre é “todos os meus corpos o corpo”, indicando a que se dedica o conjunto de poemas da seção: à investigação e à construção do corpo do eu lírico (que muito se mescla com aspectos autobiográficos de Maria Isabel Iorio enquanto sujeito) e todas as formas desse que cabem na ideia de corpo. Enquanto isso, o “corpo do poema” é uma metáfora já interiorizada/naturalizada em nossa língua. Há um gesto de leitura e de abertura de um livro que é aproximado ao gesto da relação sexual, da abertura de um corpo a receber outro corpo e ser, por ele, tocado, interpretado, desassossegado. Essa relação comparativa implícita entre livro e sexo é intermediada pela chave do corpo. Ambos os atos coincidem em desbravar o desconhecido, em relacionar-se com uma espécie de corpo. E, mais que estabelecer uma relação, o poema expõe um pressuposto filosófico que acompanha o livro *Aos outros só atiro meu corpo*, e que o posiciona como uma proposta de investigação através da poesia: o pressuposto da centralidade do corpo e da sexualidade para o desenvolvimento das relações sociais e da criação de sentido.

Por isso, a *precisão* (que compõe o título da terceira seção) é uma palavra importante para compreender o livro: muitos poemas se ancoram na tentativa de definir algo, por vezes em contraposição direta a definições anteriores, mais limitadas – é o caso, por exemplo, de “Ok, eu explico”, poema que enumera explicações sobre a forma como assina o nome ou risca o rosto. Pode-se dizer que, ao demarcar as tentativas de redefinição conceitual geral a partir da perspectiva do corpo, Maria Isabel Iorio nega a cisão entre razão e emoção, que organiza o pensamento ocidental e as relações sociais no capitalismo; e propõe, então, uma aproximação entre uma concepção poética sobre o corpo e uma biológica/objetiva, subvertendo assim a separação entre elas.

Para exemplificar a proposta de aproximação: a epígrafe do livro traz aspas da bióloga Leonizia Valdeci de Melo, de Arraial do Cabo. A citação foi retirada da

matéria “Mito da carne sangrando: na verdade, o que está no prato não é sangue”, de 25/04/2014⁴. Esta informação está oculta, mas a busca ativa (de quem lê) pela referência expõe um procedimento que questiona a tradição literária. Ao substituir uma citação poética por uma jornalística (e de uma seção pouco “relevante” do jornal virtual), Maria Isabel Iorio desloca o discurso, cria sentido e amplia o que cabe no escopo do livro de poesia. Esse é um entre os vários procedimentos de citação e incorporação de outros gêneros de escrita não literários, uma tendência de apropriação que se observa em outras autoras e autores da poesia contemporânea do século XXI (VILLA-FORTE, 2019).

Esse procedimento de deslocamento serve para os textos externos e gêneros literários, mas também para o próprio corpo, deslocado da norma, e para o cânone literário. O nome da primeira seção, “todos os meus corpos o corpo” é exemplo disso: fazendo referência ao livro do escritor argentino Julio Cortázar (*Todos os fogos o fogo*, 1966), a poeta substitui o fogo (elemento sensorial da natureza, primordial da humanidade, simbólico na linguagem humana) pelo corpo. Essa substituição é uma forma de metaforização oculta (entre “fogo” e “corpo”) e forma de explicitar que o corpo será o tema central dessa investigação poética.

Essa é a única vez em que Maria Isabel Iorio se dirige ao cânone literário⁵. Ao longo do livro, as referências externas são a mulheres vivas (aquelas sem nome com as quais ela se relaciona, Adelaide Ivánova e as demais participantes do Movimento Respeita!⁶), e a manuais de trabalho, palavras cruzadas, rótulos, objetos de leitura menos conceituados. Na mesma entrevista à editora Urutau, Iorio foi perguntada sobre “os/as poetas da atualidade/vivos/vivas” que mais a tocam, e sua resposta foi: “Eu leio principalmente poetas vivas, gosto de estar em diálogo com as pessoas vivas, nesse tempo. Então são muitas, as que me tocam”.

A relação de afastamento ou algum nível de enfrentamento diante do cânone literário é um elemento recorrente na poesia escrita por mulheres, especialmente naquela escrita por mulheres lésbicas. A poeta e professora estadunidense Adrienne Rich carrega esse traço com constância e atrito, tanto em sua produção poética quanto ensaística e teórica. A revisão (“re-visão”) de Rich sobre a tradição literária se materializa tanto na tematização (a menção crítica às bibliotecas com livros de homens, por exemplo) quanto no uso deslocado de formas poéticas tradicionais (CAMARGO, 2018).

⁴ Disponível em: <http://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2014/04/mito-da-carne-sangrando-na-verdade-o-que-esta-no-prato-nao-e-sangue.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.

⁵ Um poema de Maria Isabel Iorio que propõe uma releitura de uma obra mais “canonizada” é “Virilha”, proposta de reescrita da “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, agora sob uma perspectiva dos sujeitos LGBT. Uma leitura atenta sobre o poema foi escrita por Rafael Zacca (2019): <https://agentejuntoeforte.wordpress.com/2019/03/21/o-nome-o-corpo-o-poema-por-rafael-zacca/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

⁶ O Movimento Respeita! surge em 2018, como protesto em um evento de leitura do CEP 20.000, no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, quando uma das poetas que se apresentaria afirmou que só leria seus poemas quando o homem que havia tentado estuprá-la se retirasse da sala. O acontecimento foi o ponto de partida para a auto-organização do grupo de mulheres poetas do Rio de Janeiro. O manifesto do Movimento Respeita! encontra-se disponível no site: <https://respeitaeponto.wordpress.com>. Acesso em: 13 dez. 2020.

a construção de um corpo lésbico

Aos outros só atiro meu corpo se insere na concepção de que há uma disputa social violenta em curso. Isso se dispõe no livro, em primeiro lugar, na dedicatória à travesti Quelly da Silva, “que foi morta,/ em janeiro deste ano, e teve seu coração extirpado” e aos “corpos que estão sendo mortos,/ ou vivem em risco,/ aqueles que gemem, discordam, se recusam”. O teor de denúncia se soma a uma vinculação, que se evidencia ao longo da obra, entre a voz poética e esse conjunto de sujeitos-corpos que vivem e resistem às violências. É nessa relação tumultuosa entre o corpo em seu “estado natural” e o corpo no mundo que parece ser construída a voz poética, um corpo lésbico questionador, carregado de inquietações sensoriais e políticas, que transitam entre o “público” e o “público”.

O caminho traçado pelo livro – o de uma primeira seção mais fechada no corpo autobiográfico em si mesmo, para chegar a uma segunda seção que imprime nos poemas as outras relações e os encontros entre corpos – é um caminho possível para a construção de um corpo lésbico, que, antes de qualquer coisa, observa as próprias sensações, sentimentos e trajetória de vida, retomando a infância, a família e os episódios de violência, estabelecendo suas prerrogativas e a autoafirmação de seus gestos. É a construção de um primeiro espaço no mundo que lhe seja próprio. Talvez por isso Maria Isabel Iorio também acrescenta ao livro diversas fotos que aparentam ser fotos antigas de família, como se essas marcassem a busca de uma trajetória que a levou até ali.

Encargos

minha mãe reclama não
 adianta minha postura
 é essa eu uso sapatos
 maiores pra tropeçar mãe eu estou decididamente
 inclinada a cair
 (IORIO, 2019, p.51)

O também curto poema *Encargos* articula três assuntos: a inclinação à queda, a divergência familiar, a reivindicação de uma postura. Os três assuntos, por sua vez, se articulam ao da lesbianidade, funcionando como ângulos de um modelo complexo como um prisma. A inclinação à queda é mais que um resultado que a voz poética sofre: é uma decisão, uma postura perante a realidade, o que a coloca como sujeito ativo no mundo. E, apesar de ser uma decisão, é também um encargo, palavra que além de significar um compromisso, uma responsabilidade, acumula também o sentido de ônus, peso a ser carregado. Além disso, esse encargo também pode se referir à própria relação mãe-filha, que para ambas parece carregar esse duplo sentido da palavra.

É pela importância dada a essa relação que, inclusive, o poema faz uma mudança de direcionamento na interlocução: a mãe, no primeiro verso, é uma terceira pessoa, e os interlocutores são indefinidos (possivelmente nós leitoras/es);

já no quarto verso, o ímpeto de reagir mais uma vez à reclamação da mãe a coloca, então, como interlocutora direta. O poema deixa de falar conosco para responder à mãe (e, possivelmente, a todos que cabem nessa figura da desaprovação), e essa é a forma discursiva encontrada para explicitar a decisão pela queda. A divergência familiar é resultado do não entendimento da mãe sobre as escolhas da filha; e é resultado, também, da postura ativa de ruptura com a linearidade geracional da heterossexualidade compulsória.

O elemento-chave para a interpretação a respeito da sexualidade é a polissemia embutida nos sapatos. Uma mulher que usa sapatos maiores é uma *sapatão*. Os ditos “sapatos maiores” que a voz poética usa são rejeitados pela mãe porque levam a uma instabilidade social, a uma vulnerabilidade cujo desejo de vivenciar não é compreensível para ela. A decisão pela queda é física, denotativa, e ao mesmo tempo metáfora da decisão de correr o risco de viver uma sexualidade desviante em um país violento e lesbofóbico⁷.

A decisão, no entanto, é o divisor de águas para essa existência lésbica: apesar da possibilidade de quedas, há uma postura sexual ativa, diferentemente de, por exemplo, “Eu tenho no estômago um trabalho”, poema que narra, em primeira pessoa, um episódio de estupro, e explicita que quem a tocava sem consentimento era um homem. No poema também há um risco, mas não há ação por parte da voz poética e, sim, culpa e vulnerabilidade. O sentido da postura ativa somada ao risco também se explicita mais ao final do livro, no poema “Não se enganem isto não é felicidade”, no qual a voz poética afirma que “quando escrevo um poema pra uma mulher/ estou batendo na morte// estou pedindo para ser expulsa da sala” (IORIO, 2019, p. 116).

É o sentido da queda que marca o ritmo do poema. Trata-se de um *ritmo desritmado*, próprio de quem caminha em tropeços. Em primeiro lugar, é preciso dizer que o *enjambement* é notável, presente em todos os versos. A descontinuidade discursiva e a confusão do sentido é um efeito direto desse procedimento poético. Essa confusão de sentido é acumulada pela ausência de pontuação, que obriga ao texto uma leitura mais rápida, sem pausas sintáticas entre as orações que se sequenciam. Apesar disso, há uma regularidade silábica embutida nas quebras de verso – o que, por sua vez, se confronta no interior do poema com o penúltimo verso, mais longo e de caráter reiterativo e com a irregularidade dos acentos. Dessa maneira, Maria Isabel Iorio exemplifica, na forma, a irregularidade em relação à norma, à manutenção de um padrão, que configura uma decisão por modular a linguagem através do que é destoante.

Gesto e postura são duas palavras que aparecem ao longo do livro, e que apoiam um entendimento sobre a tentativa de afirmação de Maria Isabel Iorio sobre um modo de escrita e um modo de vida. Além do uso em *Encargos*, a postura aparece em *Costas*, novamente explorando a polissemia da palavra, que expressa uma postura corporal e uma postura ética: “Em geral escrevo curvada./ Essa

⁷ Ver: Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017, de Milena Cristina Carneiro Peres, Suane Felipe Soares e Maria Clara Dias. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/fontes-e-pesquisas/wp-content/uploads/sites/3/2018/04/Dossi%C3%AA-sobre-lesboc%C3%ADdio-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2020.

também é uma postura.” (IORIO, 2019, p. 79). “Curvada” também soma significados de ordem corporal e ética: refere-se primariamente à curva das costas, e assim se distancia do padrão de feminilidade com “coluna ereta”; e pode referir-se, também, ao gesto humilde de curvar-se, em reverência a algo ou alguém. Curvar-se não deixa de ser, também, uma inclinação à queda. A aproximação entre as posturas construídas em *Encargos* e *Costas* é, também, uma aproximação entre um modo de vida lésbico e um modo de escrita.

sapatão, sujeito coletivo

A postura lésbica individual e em primeira pessoa, construída na primeira seção para o corpo, se constrói de forma diferente na segunda seção do livro. Em “o corpo querendo 1 corpo a mais”, há muitas mulheres presentes e possíveis: “uma mulher sobre outra mulher” (p. 55); “uma mulher que ama uma mulher” (p. 56); as lésbicas caminhoneiras (nós do verso “nós temos as mãos sujas de graxa” (p. 59)); os corpos se encontrando nos quartos, no chão, na casa, nos bares, na praia. A aglomeração da voz poética junto às outras é o que molda, em *Aos outros só atiro meu corpo*, a construção de um sujeito político coletivo, corpóreo, lésbico. A constituição das mulheres enquanto sujeito político é parte processual da compreensão feminista das condições sociais que lhes são impostas de forma sistêmica e, por conseguinte, da sua capacidade de auto-organização e transformação das relações sociais. É o que Julia Cámara (2018) traduz como um processo de autoenunciação coletiva, “en el que las mujeres nos encontramos, nos juntamos y nos reconocemos las unas en las otras a partir de la pretendida transversalidad de la opresión compartida”⁸. A constituição, dentre as mulheres, de um sujeito político lésbico, passa por identificar o que as conecta, a que resistem e o que propõem enquanto grupo social. O poema “Segredinho” marca um dos momentos de construção desse corpo comum.

Segredinho

você, sapatão
 não acha que o que temos
 em comum é mesmo esse
 sorrisinho
 delicioso
 no canto da boca
 de quem já disfarçou muito ou
 quem já precisou aprender a duração
 - aqueles três segundos a mais
 num olhar para saber se ela também...

⁸ CÁMARA, Julia. Sujeto político y estrategia en el movimiento de mujeres. Publicação on-line em Viento Sur, em 06 de novembro de 2018. Disponível em: <https://vientosur.info/sujeto-politico-y-estrategia-en-el-movimiento-de-mujeres/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

quem teve que descobrir muita coisa
sozinha
ou em cima da hora num banheiro
feminino - fazendo finalmente um bom
uso dessa divisão ou de quem já quebrou
muito a cara ou enfiou
muito a cara ou quem arrasta
mesmo um caminhão aquele sorrisinho você
sabe de quem sabe que estamos vibrando
mais forte ou perto e quem descobriu
que todas as cantoras
da mpb são como nós mas às vezes isso é
discreto nós também já fomos
de quem parece encontrou
um lugar onde dormir ou perder o sono
como na puberdade algumas câimbras
e nenhum aviso
aquelas primeiras festas onde
aprendemos a conduzir
o próprio peso
aquele sorrisinho de quem acabou de ganhar esse
corpo e quer testar
e testa
e testa
e sabe
que pode morrer por isso
(IORIO, 2019, p. 71)

O poema se inicia determinando uma interlocução direta com uma parcela específica do público, aquela que se identifica como “sapatão”. Apesar de parecer se referir a apenas uma pessoa, “sapatão” é aqui um sujeito coletivo, cabendo ao “você” um conjunto de pessoas e, ao mesmo tempo, a cada uma delas. O poema é uma pergunta extensa, que sugere uma semelhança entre a voz lírica e a interlocutora, e questiona se essa concorda com a tese apresentada.

Ao fazê-lo, propõe um sentido de diálogo à forma do poema, encurtando, mais uma vez, a distância que separa poeta e público. Se, antes, o primeiro poema (“vocês”) assumia e desafiava a preexistência de uma distância entre poeta e público (uma falta de intimidade sexual e também de intimidade na leitura), agora na metade do livro a interlocução para um “você” singular e mais definido aproxima ainda mais as realidades figuradas e moldadas pela poeta e as vividas por seu público. O assunto da intimidade deixa de ser um desafio: é agora um “segredinho” compartilhado.

Esse efeito vai no sentido contrário ao da solidão do aprendizado (“quem teve que descobrir muita coisa/ sozinha/ ou em cima da hora num banheiro”), que é fruto da invisibilidade, discriminação, repressão. O crescimento e a

autodescoberta são, no poema, processos chave para entender os papéis sociais de gênero e assumir uma ou outra postura diante deles. Nesse sentido, os versos “aquelas primeiras festas onde/ aprendemos a conduzir/ o próprio peso” dizem respeito à conquista da autonomia e à percepção do corpo, com suas mudanças físicas e emocionais próprias da adolescência. Mas dizem, além disso, sobre uma recusa ao modelo heteropatriarcal no qual as mulheres, em uma dança, são conduzidas pelos homens, não sendo permitido o contrário disso, nem a ausência deles.

A proposta de reconhecimento entre poeta e público se amplia pela sequência de “opções”, ou seja, a sequência de situações possíveis de terem sido vivenciadas coletivamente (o sorrisinho, a olhada, o banheiro feminino, a MPB, a festa, etc.), uma coletânea que faz uso de símbolos e referências reconhecidos como parte da identidade lésbica e de situações cotidianas, em especial as do período da adolescência. As situações selecionadas por ela poderiam se estender para tantas outras mais, e todas elas juntas fazem parte do que consolida uma identidade lésbica. Em vez da conjunção “e” ou do uso de pontos finais a cada situação, é usada repetidamente a conjunção “ou”, o que amplia as possibilidades de identificação, ao invés de afunilá-las. Esse conjunto de procedimentos serve para que Maria Isabel Iorio coletivize a vivência e a memória de experiências retratadas socialmente com discrição, mantidas no âmbito do não dito, do pessoal/privado.

A sequência de situações específicas ganha intensidade pela forma marcada por *enjambements* e repetições. As quebras de verso dos *enjambements* geram ênfases que se aproximam do ritmo da fala oral, mais um recurso que aproxima poeta e público. Já as repetições geram ampliações de sentido (como em “ou de quem já quebrou/ muito a cara ou enfiou/ muito a cara”, duas faces da moeda das relações afetivas), ou emulam a continuidade da descoberta da sexualidade como processo (é o caso de “e testa/ e testa”).

Logo em seguida, o final do poema retoma a ampliação de sentido: “e sabe/ que pode morrer por isso” é a primeira e única aparição da possibilidade de violência direta. Em “Segredinho”, Maria Isabel Iorio demarca a presença iminente do perigo, mas prioriza a representação do prazer. Por isso, é possível a leitura de que “morrer por isso”, além do sentido explícito da violência, contenha também o sentido figurado de um envolvimento muito profundo e intenso. Como define Carole S. Vance (1985), prazer e perigo são polos em constante tensão na sexualidade das mulheres sob o sistema patriarcal. A sexualidade das mulheres não pode, por isso, ser compreendida só pela chave de um ou de outro polo isolado.

A heterossexualidade compulsória obriga as mulheres a guardarem segredo sobre suas práticas sexuais não normativas. Como resposta e eixo de análise, essa palavra, “segredo”, tem sido utilizada em estudos e na literatura de mulheres lésbicas. Adrienne Rich, por exemplo, publicou em 1979 uma reunião de textos intitulada *On Lies, Secrets and Silence* [*Sobre mentiras, segredos e silêncios*]. Em texto sobre poesia contemporânea brasileira lésbica, a poeta e professora brasileira Tatiana Pequeno afirma que “o caráter de silenciamento que acompanha a voz feminina é duplicado pela marca da lesbiandade”⁹.

⁹ PEQUENO, Tatiana. “Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência”, texto publicado na Revista Cult em 24/11/2016. Disponível em:

O diminutivo de “segredinho” ironiza e retira o peso do *segredo*. E é dessa maneira que Maria Isabel Iorio reposiciona o problema da invisibilidade da sexualidade lésbica. Ao invés de retratar a seriedade do segredo, que bloqueia ou obstaculiza o exercício da sexualidade, Iorio retrata o segredo pelo viés da cumplicidade entre duas mulheres que se reconhecem entre si, se identificam em uma trajetória de aprendizado afetivo e sexual, apesar da discrição. Nesse sentido, a poeta parece confirmar a leitura da pesquisadora argentina Laura Arnés, que, ao analisar as ficções lésbicas produzidas em seu país, compreende que a lesbianidade desestabiliza as estruturas hegemônicas do desejo. Nesse sentido, para além do problema da invisibilização, o segredo pode ser visto como posição estratégica de representação textual. Segundo Arnés, é comum que a “a falta (que pode tomar diversas formas: o segredo, o hiato, o desvio, o disfarce...) atribua ao lesbianismo sua forma e sua condição de acesso à representação” (2018, p. 171). Essa falta, entretanto, pode ser mobilizada, como vemos nesse e em outros poemas de Maria Isabel Iorio, de maneira estratégica através de recursos como a ironia, a metáfora e o uso de colchetes, que se endereçam a uma comunidade capaz de compreender os seus “sinais”.

A materialização do segredo ao longo da obra se dá a partir do uso recorrente de colchetes, dirigidos a um “você” que pode não ser exatamente o público leitor. Os colchetes, usualmente utilizados junto às reticências para marcar uma lacuna “[...]” (ou seja, algo que foi silenciado no discurso), cortam o texto e o redirecionam com versos mais íntimos e confessionais, como um sussurro em meio a uma voz amplificadora: “[no amor estou sempre suando]” (IORIO, 2019, p. 66). Além disso, esse sinal gráfico é uma marca da leitura de Safo de Lesbos, referência clássica da poesia que retrata o amor entre mulheres, cuja obra se corroeu pelo tempo e pela censura, restando apenas fragmentos e lacunas, as quais convencionou-se representar com colchetes. Os de Maria Isabel Iorio, apesar de “em voz baixa”, são preenchidos, o que já é uma forma de jogo subversivo com o segredo.

Outras formas de jogo com o segredo ainda podem ser lidas em seus poemas. Em “É uma luta”, por exemplo, o segredo se encontra na construção alegórica que, paradoxalmente, esconde e escancara o encontro erótico lésbico. O poema é construído a partir de metáforas que abandonam o lirismo usualmente escolhido para a escrita desse tema, deslocando-o para um campo semântico próximo do utilizado nas lutas políticas.

É uma luta

Quando nos encontramos ali
em nossos pontos vermelhos, de tesouras sem corte;
massacrando o capitalismo por ter muito o que comer e não
jogar nenhuma parte fora.

Quando damos, nos lábios, as demoras;
descanso das línguas sujas dos outros, e, sem morte,
fazemos um discurso lambido pela
Assembleia das melhores cavidades.

Quando parece que ganhei outras duas
pernas, e temos toda a água que eles não conhecem;
instalando, na cama - ou aquela hora, no chão,
um movimento sem terra.
(IORIO, 2019, p. 70)

O poema é composto por três quartetos e cada estrofe se inicia pela palavra “Quando”. Esse advérbio, no poema, não denota apenas tempo, mas indica o lugar e o modo. Assim, a cada início de estrofe, a poeta nos responde “quando” é uma luta (em que tempo, em que lugar, de que modo). Os primeiros versos de cada estrofe têm os verbos declinados em primeira pessoa do plural (“Quando nos encontramos”, “Quando damos”), o que indica que a poeta convoca mais uma ou muitas pessoas, visto que uma luta sempre supõe a relação entre, pelo menos, dois agentes.

A conclusão do poema é o que organiza e situa a palavra *luta*, pois, no último verso, o eu lírico revela que se refere à *luta* do “movimento sem terra”. O MST, um dos maiores movimentos populares da América latina é, ao mesmo tempo, o maior produtor de alimentos orgânicos na região. Nas duas primeiras estrofes, há imagens que vão compondo o texto e o encaminham a essa conclusão, como a alusão ao não desperdício da comida, na primeira estrofe, e à assembleia e aos discursos reivindicativos que marcam esse espaço, na segunda. Ao mesmo tempo, a luta é também, no poema, alegoria de um encontro erótico entre duas mulheres. A narratividade evidencia, aos poucos, elementos que se referem implícita ou explicitamente ao sexo lésbico. As metáforas se acumulam, entre objetos e partes do corpo, e culminam na última estrofe, quando o sujeito poético diz que parece ter ganhado “outras duas pernas”, o que faz lembrar um poema presente na mesma seção do livro:

Pernas

São fundamentais para o amor.
(IORIO, 2019, p. 65)

A representação das pernas no encontro erótico entre mulheres também está presente no poema “As moças”, da poeta brasileira Simone Brantes:

As moças

Como duas moças se encontram
pelas moitas? como entram duas vulvas
sob a colcha?

como sem mergulho
marulham no fundo os líquidos
de uma na outra?
Como, como –
por que poder de Deus
– as moças
se comem se comem se comem
com as coxas?
(BRANTES, 2016, p. 48)

Ainda que sejam bastante distintos, pois o poema de Simone Brantes imita, ironicamente, a indignação em relação à existência e à prática do sexo lésbico, enquanto o de Maria Isabel Iorio apresenta-o fundamentalmente como uma reivindicação, os dois poemas carregam imagens semelhantes para descrever o encontro erótico entre duas mulheres. Além das pernas, que contrapõem o falocentrismo marcado no discurso heteronormativo e lesbofóbico, a presença de “toda a água que eles não conhecem”, em Iorio, encontra a pergunta de Brantes: “como sem mergulho/ marulham no fundo os líquidos/ de uma na outra?”. As mulheres dos poemas sentem tesão e prazer, a despeito do desconhecimento e da tentativa de apagamento presentes nos discursos discriminatórios.

Em “É uma luta”, a luta anticapitalista do movimento sem terra não é apenas um tema paralelo ao sexo lésbico. Ao mesmo tempo em que propõe comparações e transposições de sentido entre os dois universos, o poema também os funde nas imagens, os torna uma coisa só, materializando a concepção que foi um grande ganho político do feminismo nos anos 1960: o pessoal é político. Na primeira estrofe, a ligação entre essas duas formas de luta ganha cor e corpo: “nossos pontos vermelhos”. O vermelho é a cor que simboliza as lutas de esquerda, mas é também a cor da carne e do sangue. Por extensão, é associada à cor do erotismo e da *escrita orgânica*¹⁰ proposta por Maria Isabel Iorio desde a já citada epígrafe sobre a carne dos animais. A língua que fala e reivindica na Assembleia é a mesma língua que provoca o gozo no amor, a água das terras férteis é a mesma dos fluidos corporais e, por fim, na última estrofe, o chão do quarto onde se apresenta o sexo se funde ao chão da terra onde se encontra a vida e a luta dos trabalhadores e trabalhadoras sem terra. A intersecção entre as duas lutas indica que nem a terra, nem os corpos lésbicos podem ser delimitados pelo capital - ou, como pinta nos muros o coletivo feminista boliviano Mujeres Creando, “nem a terra nem as mulheres somos territórios de conquista”.

Ampliar o erótico fazendo-o sair do âmbito estritamente sexual é algo que poetisas lésbicas que precederam Maria Isabel Iorio já tratavam em seus ensaios e poemas. É o caso das poetisas Audre Lorde e Adrienne Rich, cujos diálogos são

¹⁰ O sentido de escrita orgânica advém da poeta chicana Gloria Anzaldúa, que em ensaio intitulado “Carta para as mulheres do terceiro mundo” afirma: “Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos - chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema.” (ANZALDÚA, 2000, p. 234)

aparentes em suas obras. A segunda, referindo-se à primeira no texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, diz que o erótico “não é confinado a qualquer parte do corpo ou apenas ao corpo em si mesmo; como uma energia não apenas difusa, mas a ser, tal como Audre Lorde chegou a descrever, onipresente no ‘compartilhamento de alegria, seja física, seja emocional, seja psíquica’” (RICH, 2010, p. 37).

Por sua vez, Audre Lorde, no ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder”, define o erótico como um recurso de poder profundo e enraizado que, apesar de muito deturpado, é capaz de romper com a domesticação, opressão que reprime sentimentos. Para ela, a redução do trabalho a “um arremedo de necessidades” e o “esquecimento de quem somos” (LORDE, 2019, p. 69) são parte da estratégia de manutenção do sistema que organiza as sociedades priorizando o lucro ao invés das necessidades humanas. Como resposta a uma inação estrutural e à falta de poder, Lorde abre o leque do que significa o erótico:

[...] diz respeito à intensidade e à completude do que sentimos no fazer. Uma vez que conhecemos a extensão do que somos capazes de experimentar, desse sentimento de satisfação e completude, podemos constatar quais dos nossos vários esforços de vida nos colocam mais perto dessa plenitude. (LORDE, 2019, p. 69)

É com um sentido de ação presente no erotismo que se constrói a sexualidade nos poemas de Maria Isabel Iorio. “É uma luta” leva o erotismo lésbico às lutas anticapitalistas e vice-versa, convocando à ação e reflexão sobre a potência da não separação entre esses dois mundos.

priorizar mulheres em um mundo de homens

Ao encontro do pensamento de Audre Lorde e Adrienne Rich, entendemos que o erotismo e a união dos corpos femininos não necessariamente implicam em experiências sexuais. Para marcar essa diferença, Adrienne Rich cria o conceito de *continuum lésbico*, a partir do qual expande a compreensão de lesbianidade ao entendê-la como vínculo e fortalecimento entre mulheres:

Entendo que o termo *continuum* lésbico possa incluir um conjunto - ao longo da vida de cada mulher e através da história - de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político (RICH, 2010, pp. 35-36).

O poema “Tu, hoje” se destaca na segunda seção do livro de Iorio. Ainda que, como em “É uma luta”, o envolvimento da poeta em relação à conjuntura política e social na qual está inserida seja um elemento central para a compreensão do texto, “Tu, hoje” se distingue por ser um dos poucos poemas que não se referem ao encontro sexual entre mulheres. Nesse sentido, podemos lê-lo a partir do ponto de vista do *continuum* lésbico, já que Maria Isabel Iorio ainda fala sobre o vínculo feminino, focalizando em outro tipo de amor: sua amizade com a poeta Adelaide Ivánova.

Tu, hoje

De maria isabel iorio
Para Adelaide Ivánova
Data 16/08/2018 21:07

Adelaide,

acabop de chegar do traibalhho
mall remuneraddo
e não achxei minhaes mãos

te escruevo é com muita dificculdade
contgo com partes inadestrads
mas te escrevo
porque não terei filhoas
mas se tivessesse diria
que te conheci, compañera
e que você me ajuda

a encontrar minhas mãos

no que é desprovido, a força dos nossos punhos
que se avistam
assim mermo de tãoop longe porque
erguidos

(IORIO, 2019, p. 69)

De antemão, chamam a atenção dois procedimentos formais utilizados pela autora. O primeiro se trata da intersecção entre gêneros da escrita, pois o poema é atravessado por um e-mail, o que é evidenciado no cabeçalho que se insere após o título, seguido por um verso que evoca sua destinatária (“Adelaide,”). Esse gesto atualiza o gênero epistolar, muitas vezes tomado como “feminino” e, não por coincidência, “menor”. O segundo procedimento é o embaralhamento das letras que percorre todo o texto, com exceção de alguns versos.

Se pensarmos em uma mensagem enviada, a confusão gráfico-fonética sugere uma escrita apressada, própria da digitação acelerada em um computador

ou celular, onde a informalidade e a urgência de dizer fazem da revisão uma etapa desnecessária. Ao mesmo tempo, no âmbito da fala, nos remete à linguagem que gagueja, na tentativa de dizer algo complexo ou muito íntimo (“te escrevo é com muita dificuldade”). E, ainda, se pensarmos em termos de procedimento literário, esse embaralhamento surge como a evidência do próprio processo errante da escrita. Por fim, a escolha ativa da gagueira remete também ao desejo de rebeldia, de ultrapassar a imposição de uma linguagem linear que, tal como nosso nome, gênero e sexualidade, é inscrita em nosso corpo desde que nascemos.

A ausência ou a perda da linguagem é um eixo da investigação de Maria Isabel Iorio sobre o corpo, à medida que determina as relações interpessoais e delimita diferenças entre o humano e o bicho, o homem e a mulher, a poesia e o resto. Esse eixo também é tematizado em outros poemas do livro, como em “Logo”, que alude à aquisição da linguagem: “eu não falo porque essa dificuldade de falar/ eu não falo muito às vezes eu não falo muito/ eu ainda tô aprendendo a falar” (IORIO, 2019, p. 41). De novo, a repetição/gagueira é um recurso linguístico para aprofundar a intimidade e a passionalidade do tema, bem como o desejo de subversão.

Esse último aspecto se encontra com o sentido geral do poema “Tu, hoje”. Nele, a voz poética conta que, ao voltar de seu trabalho mal remunerado, perde suas mãos e, por isso, escreve com “partes inadestradas”. Diz que escreve à amiga porque não terá filhos. Esse verso reitera a inscrição de um corpo lésbico pela desvinculação do corpo feminino à imposição patriarcal da maternidade, na qual uma mulher só se torna mulher por completo ao ter filhos. E continua: “mas se tivesses diria/ que te conheci companeira/ e que você me ajuda// a encontrar minhas mãos”. Esses versos, que podemos ler como o núcleo do poema – o que é reforçado pelo fato de que o verso “a encontrar minhas mãos” é o único monóstico do texto e, por isso, se destaca – são, não por acaso, alguns dos únicos em que os desvios gráficos/ fonéticos são raros. Ao reconhecer o reencontro de suas mãos com a ajuda da amiga, a confusão pode, afinal, se estabilizar.

A partir do momento em que a poeta encontra as mãos com a ajuda de Adelaide, o poema sai do âmbito privado e parte para o espaço público. Podemos concluir, a partir dos últimos quatro versos (“a força dos nossos punhos/ que se avistam/ assim mermo de tão longe porque/ erguidos”), que o gesto político de erguer os punhos afirma o lugar da amizade como uma vinculação que pode se tornar luta política e identificação transformadora.

No poema, os punhos erguidos e o “compañerismo” afirmam a luta política das mobilizações feministas e das mulheres poetas enquanto categoria. Em relação à última, nos referimos especificamente ao Movimento Respeita!, do qual faziam parte tanto a remetente quanto a destinatária. Na terceira seção do livro, Iorio escreve uma “Carta para as membras do *Movimento Respeita!*”, datada de logo antes da eleição presidencial em 2018, momento político de tensão entre forças políticas da direita e da esquerda no Brasil e de ascensão de setores da extrema-direita, o que colocou em risco a vida e a luta de populações já marginalizadas, como as mulheres, os negros, e a população LGBTQIA+. O relato desse período de temor é descrito entre fatos jornalísticos e descrições cotidianas nessa carta de Iorio. A reação aos ataques, na ausência de palavras “roubadas pelo outro lado” só pode vir

a partir do corpo: “Se nossas palavras foram todas roubadas pelo outro lado - e de repente *mudança* virou uma ameaça, o que fazemos nós, que precisamos das palavras pra trabalhar? Tenho cuspidão na rua.” (IORIO, 2019, p. 109).

No ensaio de Gloria Anzaldúa, *Carta às mulheres do terceiro mundo*, também escrito em formato de carta, a poeta chicana convida as mulheres escritoras a se libertarem na e pela escrita, e pede que elas se desfaçam do mito masculino e cartesiano do universalismo ao encontrarem sua própria linguagem. Porque, diz ela, “nos mantemos distantes para ganhar o cobiçado título de ‘escritora literária’ ou ‘escritora profissional’. Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas” (2000, p. 230). Anzaldúa convoca as escritoras a serem livres e, conseqüentemente, a enxergarem a possibilidade de serem simples, diretas ou rápidas em seus textos. O ensaio de Anzaldúa propõe uma “re-visão” de *Um teto todo seu* de Virginia Woolf, pois afirma que as mulheres não precisam de um quarto só para si para escreverem, já que a escrita pode vir de qualquer modo, em qualquer lugar. Segundo ela, os atravessamentos cotidianos podem ser fonte e potência para a escrita literária. Assim, uma mensagem de texto escrita às pressas no celular pode ser o espaço de escrita de um poema, e os atravessamentos políticos e cotidianos podem não só ampliar o que entendemos como lugar da poesia como tensionar a dicotomia vida/escrita. Foi contrapondo-se a essa dicotomia que o Movimento Respeita! nomeou sua publicação coletiva como SÃO NOSSAS AS NOTÍCIAS QUE DAREMOS, título proposto ou referendado por Iorio em sua carta.

Nesse sentido, observamos que em *Aos outros só atiro meu corpo* a poeta assimila uma tradição poética lésbica e feminista, ao mesmo tempo em que se atenta às produções de poetisas contemporâneas a ela. Ao manter um diálogo constante com o coletivo, constrói uma linguagem poética centrada, principalmente, na construção de seu corpo no mundo, nas trocas e partilhas com outros corpos femininos, e em como esses corpos unidos podem responder e enfrentar as problemáticas de nosso tempo presente.

Com essa análise das primeiras seções do mais recente livro de Maria Isabel Iorio, não pretendemos esgotar as possibilidades de leitura que nos convocam a olhar a partir de novos ângulos para a poesia lésbica, feminista e erótica. Com este artigo, pretendemos contribuir para a recepção de um livro que incita a pensar, dizer, tocar e mover coletivamente. Se “é covardia dizer que estamos aqui/ não estamos/ mas podemos tentar” (IORIO, 2019, p. 75), como diz a poeta no primeiro poema que abre a seção “na precisão do aprumo”, encerramos nos perguntando, junto com ela, “O que ainda pode nascer?”. E o inesgotável dessa pergunta só existe se afirmarmos nossos corpos em ação, atirando-se aos outros, escrevendo poemas, formulando uma postura coletiva diante de um momento político que insiste em negar sua existência.

referências bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres do Terceiro Mundo. *Revista de Estudos Feministas*, n. 8, v. 1, pp. 229-236, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ARNÉS, Laura. Ficções lésbicas: pontos de vista e contingências. *Revista Criação & Crítica*, USP, n. 20, pp. 169-191, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p169-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/145408>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BRANTES, Simone. *Quase todas as noites*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

CAMARGO, Sarah Valle. O sonho de uma língua comum: a tradição segundo Adrienne Rich. *Revista Criação & Crítica*, USP, n. 20, pp. 56-77, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p56-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138408>. Acesso em: 28 jul. 2021.

IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro meu corpo*. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2019.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. pp. 66-74.

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 61, p. 1- 14, 22 nov. 2020. DOI: 10.1590/2316-4018611. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/35241>. Acesso em: 28 jul. 2021.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Revista Bagoas – Estudos gays: gênero e sexualidades*, v. 4, n. 5, pp. 17-44, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 28 jul. 2021.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In. BRANDÃO, I. *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2017.

RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid: Editorial Horas y Horas, 2011.

VANCE, Carole. Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality. In: VANCE, Carole (Org.). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984. pp. 1-28.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Editora PUC Rio, Relicário, 2019.