



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

DANIEL RODAS RAMALHO

**A DEUSA NO VENTRE DAS PALAVRAS: O SAGRADO EM CONCEIÇÃO
EVARISTO E ADRIANE GARCIA**

**CAMPINA GRANDE – PB
2025**

DANIEL RODAS RAMALHO

**A DEUSA NO VENTRE DAS PALAVRAS: O SAGRADO EM CONCEIÇÃO
EVARISTO E ADRIANE GARCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Hermenêutica.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira

**CAMPINA GRANDE-PB
2025**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

R165d Ramalho, Daniel Rodas.

A Deusa no ventre das palavras [manuscrito] : o sagrado em Conceição Evaristo e Adriane Garcia / Daniel Rodas Ramalho. - 2025.

169 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2025.

"Orientação : Prof. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira, Departamento de Filosofia - CEDUC".

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira contemporânea.
3. Sagrado na Literatura. I. Título

21. ed. CDD 291.2

DANIEL RODAS RAMALHO

A DEUSA NO VENTRE DAS PALAVRAS: O SAGRADO EM CONCEIÇÃO
EVARISTO E ADRIANE GARCIA

Dissertação apresentada à
Coordenação do Curso de Mestrado em
Literatura e Interculturalidade da
Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Literatura e
Interculturalidade

Linha de Pesquisa: Literatura e
Hermenêutica.

Aprovada em: 19/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- Cicero Cunha Bezerra (***.127.524-**), em 10/06/2025 11:10:26 com chave a7f65c50460411f08ca62618257239a1.
- Antonio Carlos de Melo Magalhães (***.416.802-**), em 20/05/2025 15:16:39 com chave 92f2b75e35a611f082c72618257239a1.
- Maria Simone Marinho Nogueira (***.606.144-**), em 20/05/2025 15:12:41 com chave 0504d38235a611f0baba2618257239a1.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/ e informe os dados a seguir.

Tipo de Documento: Folha de Aprovação do Projeto Final

Data da Emissão: 10/06/2025

Código de Autenticação: 7f2766



À Deusa, a Deus, esta(e) eterna(o)
(des)conhecida(o).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eva Wilma Rodas Ramalho e Fernando Antônio Ramalho de Amorim, as pessoas mais queridas que tenho nesta vida, cujo apoio, carinho, dedicação e empenho possibilitaram a realização de mais este sonho.

À minha orientadora, profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira, querida profa. Simone, exemplo de docente dedicada e “orientadora dos sonhos”, cuja atenção, paciência e olhar acurado permearam todo o desenvolvimento desta pesquisa.

Às minhas grandes amigas, Margarida Maria Gomes de Lima e Vanessa Paiva Marcelino de Oliveira, pessoas maravilhosas, sempre ao meu lado nos momentos mais importantes das minhas jornadas acadêmica e pessoal.

À Cristiane Agnes Stolet Correia, minha ex-orientadora, mestra e grande amiga, primeira pessoa a conhecer e apoiar a ideia da presente pesquisa, tornando-a possível.

Às minhas primas Dinda e Lurdinha, pelo carinho com que sempre me receberam em sua casa, desde as idas e vindas dos meus tempos de graduação.

À banca examinadora, nas pessoas dos professores doutores Antonio Carlos de Melo Magalhães e Cícero Bezerra Cunha, pela atenção dedicada a este trabalho e os excelentes apontamentos que, sem dúvida, enriqueceram-no.

À CAPES, pela concessão da Bolsa de Estudos durante o biênio 2023-2025, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

A todos(as) docentes, funcionários, colegas e amigos do PPGLI e da Universidade Estadual da Paraíba – minha segunda casa –, pela notória competência, atenção, dedicação e amizade, sem os quais toda essa caminhada seria impossível.

À minha cadelinha Jady (*in memoriam*), um dos seres mais extraordinários que cruzaram o meu caminho, cuja partida se deu no momento em que escrevia esta dissertação, mas cuja felicidade proporcionada ao longo de todos esses anos sempre reverberará em nossas lembranças.

A todas as Mestras, Mestres, Guardiões e Guias, pela orientação nesta longa estrada, neste longo caminho poético que é a VIDA.

Amém, Axé, Ahô, Assim seja!

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

“A noite não adormece nos olhos das mulheres”
Conceição Evaristo em *Poemas da recordação
e outros movimentos* (2017).

“Mas Eva descobrirá Lilith e dará nome a todas
as coisas”
Adriane Garcia em *Eva-proto-poeta* (2020)

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo investigar as possíveis ressignificações do sagrado nas obras *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, e *Eva-protopoeta* (2020), de Adriane Garcia, de modo a evidenciar como as poéticas distintas das autoras, enquanto construtos estéticos, subvertem uma ótica patriarcal da sacralidade, possibilitando uma (re)definição poética desse conceito. Partindo de uma reflexão crítica acerca da concepção de “sagrado” em Eliade (2018), coadunada a uma discussão sobre a relação entre mito, literatura e sacralidade – no que concerne às possíveis releituras literárias da ideia de “sagrado” na poesia contemporânea –, realizou-se um levantamento teórico-conceitual no que diz respeito à imagem do Deus-pai enquanto construto de uma perspectiva patriarcal do divino, sobretudo a partir de uma leitura limitada do mito bíblico da Criação – reflexão essa ancorada nas considerações de Candiottto (2021), Gebara (1992) e Gerstenberger (1998), dentre outros(as). A seguir, tendo como ponto de partida os apontamentos de Campbell (2015) e D’Eaubonne (1977), assim como as teorizações acerca das Teologias Feminista (TF) e Feminista Negra (TFN), conforme Forcades i Vila (2011) e Krob (2014), discutiram-se as possibilidades hermenêutico-teológicas de um “divino feminino”, pautado em uma perspectiva feminista do “sagrado”, em diálogo com o arquétipo da Grande Mãe de Neumann (2021) e seus “sub-arquétipos”: a Mãe Bondosa e a Mãe Terrível, associando-as com a literatura, a partir de Ribeiro (2012). Em seguida, tendo como base os arcabouços culturais que perpassam as poéticas de Conceição Evaristo (2017) e Adriane Garcia (2020) – a tradição mítica ioruba e a tradição judaico-cristã, respectivamente –, realizou-se uma análise do *corpus* pautada nas chaves arquetípicas *Ìyàmis/yabás* e *Eva-Lilith*, interpretando as presenças explícitas e/ou implícitas dessas figuras enquanto manifestações poéticas da imagem da Grande Mãe e, conseqüentemente, de uma ótica do “sagrado” a partir do feminino, subvertendo posições hierárquicas e estabelecendo a Mulher enquanto corporificação de uma outra ótica do “sagrado”. Por fim, tendo em vista a discussão evidenciada nas análises, realizou-se um arremate comparatista, no qual se propôs, a partir das (re)leituras discutidas, uma reflexão acerca das derivas poético-conceituais desencadeadas pelos projetos estéticos das autoras, nos quais a própria concepção de “sagrado” é redefinida e ressignificada para além de quaisquer concepções engessadas ou institucionalizadas, refletindo a própria instabilidade poético-textual da sacralidade mítica e suas múltiplas possibilidades de (re)leitura, em consonância com uma perspectiva feminina da divindade.

Palavras-Chave: Literatura e Sagrado; Conceição Evaristo; Adriane Garcia; Poesia brasileira contemporânea.

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo investigar las posibles resignificaciones de lo sagrado en las obras *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, y *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia, con el fin de destacar cómo las distintas poéticas de las autoras, como construcciones estéticas, subvierten una perspectiva patriarcal de lo sagrado, posibilitando una (re)definición poética de este concepto. A partir de una reflexión crítica sobre la concepción de lo “sagrado” en Eliade (2018), combinada con una discusión sobre la relación entre mito, literatura y sacralidad – en relación con posibles reinterpretaciones literarias de la idea de lo “sagrado” en la poesía contemporánea –, se realizó un estudio teórico-conceptual en torno a la imagen de lo Dios-Padre como construcción de una perspectiva patriarcal de lo divino, especialmente a partir de una lectura limitada del mito bíblico de la Creación – una reflexión anclada en las consideraciones de Candiottto (2021), Gebara (1992) y Gerstenberger (1998), entre otros. A continuación, tomando como punto de partida los apuntes de Campbell (2015) y D’Eaubonne (1977), así como las teorizaciones sobre la Teología Feminista (TF) y la Teología Feminista Negra (TFN), según Forcades i Vila (2011) y Krob (2014), se discutieron las posibilidades hermenéutico-teológicas de un “divino femenino”, a partir de una perspectiva feminista de lo “sagrado”, en diálogo con el arquetipo de la Gran Madre de Neumann (2021) y sus “subarquetipos”: la Madre Bondadosa y la Madre Terrible, asociándolos a la literatura, a partir de Ribeiro (2012). Luego, a partir de los marcos culturales que permean las poéticas de Conceição Evaristo (2017) y Adriane Garcia (2020) – la tradición mítica yoruba y la tradición judeocristiana, respectivamente –, se realizó un análisis del corpus a partir de las claves arquetípicas *Ìyàmis/yabás* y *Eva-Lilith*, interpretando las presencias explícitas y/o implícitas de estas figuras como manifestaciones poéticas de la imagen de la Gran Madre y, en consecuencia, de una perspectiva de lo “sagrado” desde lo femenino, subvirtiendo posiciones jerárquicas y estableciendo a la Mujer como encarnación de otra perspectiva de lo “sagrado”. Finalmente, en vista de la discusión destacada en los análisis, se realizó una conclusión comparativa, en la que se propuso, a partir de las (re)lecturas discutidas, una reflexión sobre las derivas poético-conceptuales desencadenadas por los proyectos estéticos de las autoras, en los que la propia concepción de “sagrado” se redefine y resignifica más allá de cualquier concepción rígida o institucionalizada, reflejando la propia inestabilidad poético-textual de la sacralidad mítica y sus múltiples posibilidades de (re)lectura, en consonancia con una perspectiva femenina de la divinidad.

Palabras-clave: Literatura y Sagrado; Conceição Evaristo; Adriane Garcia; Poesía brasileña contemporánea.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: PODE A POESIA REPENSAR O SAGRADO?	12
2	UMA DEUSA POSSÍVEL: O MITO DO “DIVINO PATRIARCAL” E OS CAMINHOS POÉTICOS PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DO “SAGRADO”	17
2.1	Duas autoras, dois caminhos	17
2.1.1	<i>Conceição Evaristo: a mulher negra ressignificando o mundo</i>	18
2.1.2	<i>Adriane Garcia e a releitura poética dos mitos bíblicos</i>	20
2.2	“O Sagrado?” Um conceito e suas possíveis ressignificações estéticas	22
2.3	O “sagrado patriarcal” e a figura do Deus-pai criador: uma construção literária ou histórico-cultural?	25
2.3.1	<i>O mito bíblico da Criação: uma narrativa “patriarcal”?</i>	28
2.3.2	<i>A figura do Deus-pai na tradição oral ioruba</i>	31
2.4	Um Deus-mulher: As teologias feministas e a hermenêutica do “divino feminino”	35
2.4.1	<i>A Teologia Feminista e o “olhar feminino” sobre os textos bíblicos</i>	36
2.4.2	<i>A Teologia Feminista Negra: o “divino feminino” para além da Bíblia</i>	41
2.5	A Deusa “primitiva” e a Grande Mãe: o divino feminino arcaico e suas correspondências arquetípicas	46
2.5.1	<i>A Deusa enquanto construção arquetípica primordial</i>	50
2.5.2	<i>Imagens da Deusa na contemporaneidade: o divino feminino resgatado pelo espaço literário</i>	55
2.6	Ìyàmi e as Yabás e Eva-Lilith: chaves arquetípicas para uma leitura analítica de Conceição Evaristo e Adriane Garcia	57
2.6.1	<i>As Yabás, Ìyàmi e a Grande Mãe Negra como expressão do “divino feminino”</i>	57
2.6.2	<i>Eva-Lilith e a dualidade feminina no mito bíblico da Criação</i>	61
3.	“BENDITO O SANGUE DE NOSSO VENTRE”: A SACRALIDADE FEMININA NEGRA EM POEMAS DA RECORDAÇÃO E OUTROS	68

MOVIMENTOS DE CONCEIÇÃO

EVARISTO

4.	“MAS EVA DESCOBRIRÁ LILITH”: DUALIDADES ARQUETÍPICAS DO FEMININO EM <i>EVA-PROTO-POETA</i> DE ADRIANE GARCIA	110
5.	DUAS AUTORAS, DOIS CAMINHOS, UMA CONFLUÊNCIA	155
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A POESIA (DE MULHERES) REPENSANDO O SAGRADO	160
	REFERÊNCIAS	163

1. INTRODUÇÃO: PODE A POESIA REPENSAR O SAGRADO?

A escrita de mulheres na contemporaneidade vem pondo em xeque uma série de paradigmas estético-culturais anteriormente absolutos –, seja através da ocupação de novos espaços até então negados às mulheres, seja pela releitura ou ruptura de concepções de mundo canônicas, não apenas a nível literário, mas também social.¹ Advinda de um desejo genuíno de "desconstruir" a perspectiva patriarcal, essa postura anti-canônica da escrita de autoria feminina vem adquirindo nuances estéticas e hermenêuticas específicas, que buscam reinterpretar a realidade e os pilares da sociedade moderna e contemporânea, trazendo para essa interpretação uma "ótica do feminino"² – ou feminista – que se utiliza da literatura e do trabalho poético como uma caminho para a ressignificação e questionamento dos antigos valores patriarcais.

Nesse sentido, dentre os muitos pilares que constituem o fragilizado edifício do patriarcado, um parece ter se tornado, especialmente na última década, um dos principais alvos de um movimento poético de ressignificação pela "ótica do feminino": o “sagrado” – ou ainda uma certa ideia de “sagrado” estabelecida pela ótica patriarcal. Essa verdadeira ofensiva da literatura de autoria feminina, verificável em diversos aspectos na ampla produção de autoras contemporâneas, especialmente no Brasil, se justifica diante da necessidade política, reconhecida por essas autoras, de reler e ressignificar as bases do pensamento de dominação patriarcal – inclusive suas bases poéticas, representadas por leituras enviesadas do mito –, o que coloca o “sagrado” na linha de frente desse processo de releitura, dado o seu papel por vezes central na construção histórica de uma visão de mundo excludente, centrada no masculino.

Assumindo, portanto, uma postura poética de desafio frente à canonicidade ortodoxa – entendendo aqui “ortodoxia” como a visão predominante, institucionalizada e marcadamente patriarcal do “sagrado” –, essa escrita vem se sedimentando e, conseqüentemente, se ramificando em diferentes correntes e perspectivas, as quais partem de distintos arcabouços culturais para (re)pensar a relação de aspectos do divino, do “sagrado” e da religião com o feminino. Partindo, portanto, de uma postura que vai do embate direto contra o sagrado

¹ O termo “canônico” é empregado aqui de forma dupla, remetendo tanto à classificação presente nos Estudos Literários – e que diz respeito às obras clássicas e consagradas, por vezes carregadas de um certo viés patriarcal (o qual não será aprofundado aqui) –, quanto ao sentido religioso do termo, que se refere, sobretudo, às concepções “institucionalizadas” e “oficiais” do sagrado, no contexto judaico-cristão, enquanto sinônimo de “ortodoxia”.

² Ainda que a categoria de “feminino” seja contestável a partir da perspectiva dos Estudos de Gênero, optou-se por adotar esse termo enquanto chave de leitura do *corpus*, dada a ótica cultural e simbólica que envolve essa caracterização e que se faz presente nas obras analisadas. Sendo assim, no decorrer desta pesquisa, o termo “feminino” – assim como a ideia de uma “ótica do feminino” – é empregado como sinônimo de “ótica das mulheres”, levando em consideração a complexidade da ideia, mas sem expressar um aprofundamento crítico do termo, visto que tal revisão crítica não constitui o cerne da presente investigação.

“patriarcal” – e em especial, certas leituras patriarcais do “sagrado” judaico-cristão – a um movimento de resgate de antigas concepções do divino, em específico, o “divino feminino”, essa ótica de releitura se materializa na escrita enquanto impulso estético de renovação, contraposição e ruptura com perspectivas religiosas inferiorizantes da mulher, ao mesmo tempo em que promovem uma espécie de hermenêutica do “sagrado” a partir do literário – no qual a literatura relê e reinterpreta a sacralidade por uma ótica que reivindica o feminino como o centro de suas concepções, não raro em diálogo indireto com as teologias feministas.

Considerando essa perspectiva, a presente pesquisa busca trazer à tona dois nomes que, no que diz respeito a referida tendência de ressignificação do “sagrado” a partir da ótica do feminino, destacam-se – tanto pela notoriedade no âmbito literário, quanto pelo modo como assumem a discussão poética da sacralidade em seus diferentes níveis: Conceição Evaristo e Adriane Garcia.

Autoras distintas, cada qual vinculada a sua própria tradição cultural e estética – Evaristo, à tradição ioruba e à escrita de autoria negra; Garcia, a uma postura feminista de releitura da tradição judaico-cristã – ambas, entretanto, compartilham de certos pontos em comum: são escritoras brasileiras, contemporâneas, que escrevem a partir das vivências do feminino, questionando padrões sociais e pondo em xeque a moral patriarcal. Considerando que tal moral, conforme se depreende dos estudos de Forcades i Villa (2011) e D’Eaubonne (1977), deriva em grande parte da religião – uma vez que o patriarcado, não raro, se justifica teológica e simbolicamente a partir da suposta autoridade de um Deus-pai criador – as poéticas das duas autoras, ao partirem de uma postura poético-política de subversão, acabam por confrontarem-se, em certos aspectos de suas obras, com o “sagrado”. Não sendo, entretanto, o “sagrado” e seus aspectos adjacentes – as ideias de “religião”, “divino” e “mito” – os únicos temas abordados pelas autoras, é inegável, porém, a presença de tais elementos em alguns de seus trabalhos; trabalhos esses que, por dialogarem tematicamente e apostarem em uma possível ótica do feminino, constituem o *corpus* comparativo desta pesquisa.

Sendo assim, considerando as obras das autoras nas quais o “sagrado” se faz presente de forma mais evidente, elegemos como *corpus* duas coletâneas de poesia: *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, e *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia. A opção por duas obras poéticas, ao invés de gêneros narrativos e/ou híbridos, se dá por duas razões: primeiro, por serem obras relativamente pouco investigadas dentro da literatura acadêmica acerca das autoras (em especial no caso de Evaristo, é notória a predileção

da crítica por seus textos em prosa);³ segundo, por pertencerem a um mesmo gênero literário, o que facilita possíveis efeitos de comparação e diagnósticos – por exemplo, enquanto possível recorte da poesia contemporânea de autoria de mulheres –, ainda que adotem elementos formais e recursos estéticos distintos, os quais obviamente são levados em consideração.

Tendo em vista as especificidades das obras, optou-se por um recorte, de modo a explicitar a temática que se busca investigar, o “sagrado”. Sendo assim, no caso de *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), escolheu-se não abordar a totalidade da obra, visto que há outros temas presentes na mesma que, no momento, não interessam diretamente a esta investigação. Desse modo, optou-se por selecionar para análise apenas os poemas que de algum modo tocam na referida temática, seja de forma mais direta, seja de forma mais simbólica ou implícita, o que restringe o recorte, sobretudo, à segunda parte da coletânea, com alguns poemas adicionais das outras partes. Já no caso de *Eva-proto-poeta* (2020), optou-se pela análise completa da obra, visto que a estrutura formal da mesma constitui uma unidade, de certa forma, indissolúvel, uma vez que os poemas curtos que a constituem parecem se concatenar em uma espécie de “poema narrativo fragmentário”, conforme se evidenciará na análise.

Considerando a escolha do *corpus*, chega-se, portanto, à pergunta de pesquisa que se buscará responder no decorrer desta dissertação: de que modo as obras *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, e *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia, enquanto construtos estéticos, ressignificam o sagrado, subvertendo a perspectiva patriarcal e oferecendo uma possível ótica distinta, “feminina”, sobre a sacralidade?

Tendo em vista o aspecto comparatista dessa questão – e levando em consideração os arcabouços culturais que subjazem as obras das duas autoras –, optou-se por um movimento metodológico de afunilamento; por meio do qual, primeiro, buscou-se conceituar as bases do que seria essa ótica patriarcal do “sagrado”, questionada pelas obras, passando a seguir para uma reflexão teórica acerca da ótica teológica e feminista da sacralidade para, por fim, chegar à análise propriamente dita, na qual se buscou evidenciar os caminhos estéticos adotados pelas autoras nesse processo de ressignificação, respeitando sempre as bases culturais e simbólicas presentes no *corpus*, as quais se mostraram essenciais a sua interpretação. Após esse processo de análise, os resultados obtidos foram analisados em uma perspectiva comparatista, evidenciando as semelhanças e diferenças de recursos estéticos e simbólicos utilizados por

³ Existe, claro, uma bibliografia em torno da obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), entretanto é possível notar que o aspecto escolhido para o presente estudo, ou seja, a presença do sagrado na obra, é comumente deixado de lado nas investigações recentes. Sendo assim, a pesquisa buscou preencher a referida lacuna, sem que nisso se pretendesse desmerecer ou desconsiderar as demais investigações.

Conceição Evaristo e Adriane Garcia nas obras analisadas, levando em consideração a relação que essas obras estabelecem com o conceito – por vezes multifacetado – de “sagrado” e com seus contextos culturais específicos.

Partindo, portanto, do referido caminho metodológico, a presente dissertação se divide em quatro capítulos – excetuando a *Introdução* e as *Considerações Finais* –, cada qual adotando um dos aspectos do afunilamento descrito. Sendo assim, no capítulo 1, intitulado *Uma Deusa possível: o mito do “divino patriarcal” e os caminhos poéticos para a ressignificação do “sagrado”*, realizou-se uma breve apresentação das duas autoras e seus percursos poéticos, seguida de abordagem teórica na qual se buscou apresentar uma reflexão geral acerca do que seria o “sagrado” e da ótica patriarcal comumente direcionada aos textos bíblicos, assim como as figuras do “Deus-pai” criador nas tradições judaico-cristã e ioruba, bem como as possibilidades de “desconstrução” da imagem dominante do divino a partir da literatura, sob o aporte teórico de Miles (2009), Magalhães (2022), Usarski (2004), Brandt (2008), Calasso (2004) e Prandi (2001). A seguir, essa discussão foi desdobrada buscando compreender tal desconstrução a partir das possibilidades interpretativas da Teologia Feminista e da Teologia Feminista Negra, tendo como base as perspectivas de Forcades i Villa (2011) e Candiottto (2021), que propõem uma “ótica feminina” para o texto literário bíblico, de modo a enfatizar os aspectos maternos e anti-patriarcais de Deus – incluindo a possibilidade de um “divino feminino” arcaico. Em seguida, discutiu-se o conceito de Grande Mãe proposto por Neumann (2021), no qual o autor enxerga a imagem da Deusa “primitiva” enquanto figuração arquetípica simbolicamente relacionada ao feminino, ao mesmo tempo em que entende tal arquétipo como elemento formador da “consciência”. Tendo como base essa perspectiva, refletiu-se, a partir de Neumann (2021), Ribeiro (2012) e Campbell (2015), acerca das relações que a imagem da Deusa “primitiva”, ou Grande Mãe, estabelece com os textos literários, em especial os textos que, partindo de tal imagem, realizam um resgate simbólico do feminino enquanto força criadora/transformadora da realidade, em contraposição a uma ótica patriarcal do “divino”. Nesse aspecto, a partir das leituras de Azevedo (2006), Verger (1994) e Scholem (2021), buscou-se estabelecer uma relação entre as elementos simbólico-culturais presentes nas obras analisadas – *Iyami Oshorongá* e as *yabás*, em Conceição Evaristo (2017); *Eva-Lilith*, em Adriane Garcia (2020) – e os diversos aspectos da Grande Mãe, de modo a propor o emprego de tais chaves arquetípicas como instrumentos de compreensão para os aspectos simbólicos presentes nos poemas analisados, por meio dos quais a imagem de um “divino feminino” se articula textualmente em uma possível ótica anti-patriarcal.

Em seguida, no capítulo 2, *“Bendito o sangue de nosso ventre”: a sacralidade feminina negra em “Poemas da recordação e outros movimentos”, de Conceição Evaristo*, realizou-se uma análise dos elementos textuais da obra – dentro do recorte estabelecido no *corpus* – em consonância com os aspectos simbólicos e culturais ali presentes, com o objetivo de evidenciar como a imagem de uma “Grande Mãe Negra”, construída a partir das simbologias das *yabás* e de *Iyami Oshorongá*, próprias das culturas ioruba e afro-brasileiras, se articula em uma postura de ressignificação do divino e da própria ideia de “sagrado”, em torno de uma ótica anti-patriarcal. Já no capítulo 3, *“Mas Eva descobrirá Lilith”: dualidades arquetípicas do feminino em “Eva-proto-poeta” de Adriane Garcia*, realizou-se uma análise integral da obra, com o objetivo de investigar as releituras – e consequentes ressignificações – que os poemas realizam do mito bíblico da Criação, através do que foi definido como “dualidade(s) feminina(s) subversiva(s)” na chave arquetípica *Eva-Lilith*, constituindo uma intrincada oposição/dualidade simbólica que subverte o discurso patriarcal imbuído em certas leituras do mito bíblico, a partir de uma série de recursos estéticos. Por fim, no capítulo 4, intitulado *Duas autoras, dois caminhos, uma confluência*, é desenvolvido um breve arremate comparatista a partir das discussões analíticas, de modo a refletir como a postura poético-política das autoras estabelece uma deriva estético-conceitual do próprio conceito de “sagrado”, promovendo uma ressignificação do mesmo.

Sendo assim, a presente dissertação, resultado de uma pesquisa de dois anos do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB), não pretende se constituir em uma fonte de verdades absolutas ou decodificações fechadas acerca dos textos analisados, mas apresentar leituras hermenêuticas possíveis, viáveis dentro do rigor científico que a academia exige⁴, ao mesmo tempo em que busca incentivar e provocar novas discussões que possam, no futuro, se desdobrar em reflexões distintas.

Tendo em vista tais apontamentos, e delimitados os aspectos metodológicos, apresentamos, a seguir, os resultados da referida investigação.

⁴ Importante assinalar que, enquanto procedimento hermenêutico, não buscamos propriamente evidenciar “o que as autoras querem dizer” subjetivamente, mas sim construir interpretações e inferências a partir dos elementos simbólicos e textuais presentes nas próprias obras, em diálogo com a perspectiva adotada.

2. UMA DEUSA POSSÍVEL: O MITO DO “DIVINO PATRIARCAL” E OS CAMINHOS POÉTICOS PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DO “SAGRADO”

2.1 Duas autoras, dois caminhos

Desenvolver uma abordagem analítica das obras poéticas de Conceição Evaristo e Adriane Garcia, sobretudo por uma ótica comparatista, implica levar em consideração os arcaísmos culturais que perpassam os projetos estéticos distintos das duas autoras – sem tentar estabelecer uma aproximação forçada, mas destacando as nuances estéticas das obras analisadas de modo a evidenciar, a partir da análise, as semelhanças e diferenças que as constituem.⁵

No nosso caso específico, esse processo implica em observar as matrizes culturais que subjazem tanto os *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, quanto *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia. Enquanto na primeira é verificável uma forte influência da ancestralidade negra, que passa pela retomada sutil de elementos da tradição ioruba – muitas vezes de forma implícita – e pelo “lugar de fala”⁶ da mulher negra na sociedade brasileira contemporânea; na segunda o que vemos é uma perspectiva crítica que se vale de uma releitura da tradição judaico-cristã para propor uma “reescritura” poética da mesma. Em ambas, o tema central a ser evidenciado é o que concerne à indagação desta pesquisa: as ressignificações do sagrado pela ótica do feminino.

Com o objetivo, portanto, de pensar cada obra a partir dos elementos culturais que as perpassam, é necessário investigar a presença dessa “ótica do feminino” a partir das matrizes que se fazem presentes nas obras – e que correspondem, em diversos níveis, às representações do “divino feminino” e suas ressignificações poéticas anti-patriarcais, as quais confluem, simbólica e literariamente, em uma imagem-símbolo multifacetada: a Deusa, o arquétipo da Grande Mãe e suas correspondências.

⁵ Importante destacar que a presente pesquisa, tendo em vista a temática e a abordagem realizada, constitui-se como pioneira na investigação comparatista das poéticas de Conceição Evaristo e Adriane Garcia a nível de pós-graduação, especificamente no que diz respeito às suas relações com o sagrado. Isso se torna evidente mediante a reduzida presença dessa categoria de análise na vasta bibliografia acerca de Evaristo, além dos ainda escassos trabalhos investigativos publicados sobre Garcia, sob qualquer perspectiva, conforme verificável nos principais mecanismos de pesquisa e repositórios acadêmicos (Google Acadêmico, Scielo etc.). Convém ressaltar, entretanto, que o artigo de Coimbra e Araújo (2023) foi talvez o primeiro a analisar comparativamente as duas autoras – em conjunto com a poesia de Cristiane Sobral –, destacando o conceito de “justiça poética” nas obras das duas autoras em apreço.

⁶ Utilizamos aqui o termo “lugar de fala” em consonância com o conceito desenvolvido e disseminado no Brasil por Djamilia Ribeiro (2017), e que diz respeito ao “lugar” a partir do qual “fala” a mulher negra em uma sociedade machista e patriarcal. Ainda que não seja nosso objetivo desdobrar a fundo esse conceito, é imprescindível entendê-lo como subjacente à obra de Conceição Evaristo, dada a forte presença dessa concepção em sua poética.

Sendo assim, há dois caminhos necessários ao desdobramento de nossa perspectiva analítica: o primeiro, condizente com a obra de Evaristo (2017), consiste na retomada dos elementos simbólicos de sua poética que, de forma sutil, subjazem a presença de uma “ótica feminina” arquetípica do sagrado: as *yabás* e a figura de *Ìyàmi*; o segundo, correspondente a Garcia (2020), diz respeito às personagens-tipo que, tanto enquanto figura míticas, quanto como releituras poéticas, dialogam com aspectos arquetípicos que também evidenciam o mesmo “olhar feminino”: Eva e Lilith. Por uma questão de necessidade investigativa, chamaremos essas figuras simbólicas, presentes de forma implícita ou explícita nas obras analisadas, de chaves arquetípicas – por meio das quais buscaremos evidenciar como as poéticas das autoras desenvolvem suas ressignificações do sagrado.

Tendo em vista as especificidades apontadas, realizamos a seguir uma breve apresentação crítico-biográfica das autoras e suas respectivas obras, situando-as dentro de seus contextos específicos, para em seguida partirmos à revisão bibliográfica, na qual pretendemos discorrer acerca da construção e ressignificação poética de uma ótica patriarcal do sagrado amparada na figura do “Deus-pai criador”, e que nos servirá de base para a leitura analítica das obras de Conceição Evaristo e Adriane Garcia.

2.1.1 Conceição Evaristo: a mulher negra ressignificando o mundo

Dentre os nomes que figuram atualmente entre os mais relevantes na literatura de autoria negra – e conseqüentemente, na literatura brasileira contemporânea – um deles tem recebido especial destaque por parte da crítica e do público: Conceição Evaristo. Escritora mineira, nascida em Belo Horizonte em 1946, Evaristo vem de uma origem social humilde, tendo migrado para o Rio de Janeiro ainda na década de 1970, onde se graduou em Letras pela UFRJ. Conciliando a carreira acadêmica – com a obtenção de títulos de mestrado (1996) e doutorado (2011) – com a carreira literária, a autora estreou seus primeiros textos na série *Cadernos Negros*, em 1990, organizada pelo grupo Quilombhoje, uma das publicações pioneiras na divulgação de autores negros no país.

Com uma escrita marcada pela versatilidade, cultivando os gêneros romance, poesia e conto, Evaristo publicou, até o momento, três romances – *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Canção para ninar menino grande* (2022) –, três coletâneas de contos – *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d’água* (2014) *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) –, um conto publicado individualmente – *Macabéa, flor do mulungu* (2023) – e uma coletânea de poemas – *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017); tendo

participado ainda de antologias nacionais e internacionais, com obras traduzidas para várias línguas.

Como resultado da boa repercussão de seu trabalho, Evaristo tem sido reconhecida com diversas distinções, a exemplo do Prêmio Jabuti, na categoria Conto, por *Olhos d'água* (2015), do Prêmio Juca Pato de Intelectual do Ano (2023) e da recente eleição para a cadeira nº40 da Academia Mineira de Letras (2024). Todo esse destaque no meio literário tem se refletido em uma ampla bibliografia acadêmica, com centenas de dissertações, teses e artigos abordando distintos aspectos da obra da autora.

Acerca do seu projeto literário, Evaristo o distingue, segundo Machado (2014), como sendo intrinsecamente atrelado ao conceito de “escrevivência” – cunhado pela própria autora – por meio do qual define sua busca, através da escrita, por retratar a vivência das mulheres negras no passado e no presente; sua ancestralidade, sua voz e resistência às mazelas do racismo e do patriarcalismo. Assumindo, portanto, uma postura política – mas de forma alguma, menos “literária” – Evaristo traduz para a escrita toda a potência da ancestralidade feminina, das dores e vivências das mulheres negras e, conseqüentemente, de uma ótica social que recusa a “minorização” e coloca a mulher negra como o novo “centro” de compreensão e ressignificação da realidade.

Nesse ponto, a escrevivência se estabelece não apenas como um projeto político-literário de resgate da voz da mulher negra, mas também como uma luta simbólica, um embate poético por meio do qual as imagens ancestrais são retomadas enquanto reverência às lutas do passado – e como inspiração para as conquistas do futuro. Nesse sentido, a figura materna acaba por adquirir uma centralidade fundante da própria escrita, sobretudo por representar a transmissão dos saberes ancestrais e do legado de resistência das mulheres:

A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande.[...] E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”.[...] Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar, desejar e ampliar a semântica do termo.[...] E se ontem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. (Evaristo, 2020, p. 29-30)

Portanto, Evaristo resgata a figura da Mãe Preta – a que foi escravizada, mas que mesmo nesse contexto, ainda exercia sua “voz” – como o elemento impulsionador de sua escrita, a qual reivindicará a “letra” como um novo impulso para a expansão desse legado. Nesse sentido, a

Mãe Preta é mais que uma reminiscência ancestral: ela é um símbolo, uma figura arquetípica da sabedoria hereditária, da voz e da resistência feminina negra – cujas reminiscências vão muito além do seu sentido puramente histórico, remetendo ao passado mítico pretensamente apagado pela escravidão, mas que continua a reverberar na escrita.

Sendo assim, a despeito de um olhar crítico estritamente “social” – que enxerga a obra da autora unicamente sob um prisma de relato, em relação intrínseca com seu teor político-social⁷ – é possível perceber na obra de Evaristo uma ampla gama de elementos simbólicos que, em última instância, remontam à ancestralidade negra e à cultura ioruba. Dentre esses elementos simbólicos, o que se mostra mais central, tanto na prosa quanto na obra poética da autora, é justamente a imagem da mãe. Em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), o simbolismo materno adquire uma dualidade peculiar, que tanto é atravessada pelo rememoração pessoal do eu-lírico – em que se mesclam a memória individual e o desejo de resgate de uma memória coletiva⁸ –, quanto por um conjunto de imagens simbólicas que nos permitem ler sua poética à luz das tradições ancestrais de matriz africana.

Com isso, a ressignificação proposta por Evaristo, ao deslocar a mulher negra da margem para o “centro”, não se limita apenas ao seu teor diretamente histórico, mas diz respeito a um resgate simbólico, a uma mudança de paradigmas que, partindo das vozes do feminino negro ancestral, traz, através da poesia, a voz das mães e da Grande Mãe Negra através de uma perspectiva ressignificada da sacralidade, possibilitando assim um diálogo comparativo com a poética igualmente subversiva de Adriane Garcia.

2.1.2. Adriane Garcia e a releitura poética dos mitos bíblicos

“Creio que tudo o que lemos, vemos, vivemos vai nos marcando, forjando o que ainda vamos dizer ou o que não vamos dizer e a maneira como faremos isso.” (Cf. Garcia, 2013). A frase de Adriane Garcia, extraída de uma entrevista da autora à revista literária *Cândido*, da

⁷ Frisamos desde já que o objetivo desta pesquisa não é, sob nenhuma hipótese, desconsiderar o caráter social ou político do trabalho da autora –, mas sim observar a construção desse mesmo viés político por um outro prisma, que não uma perspectiva estritamente “social”. Nesse sentido, nosso objetivo é pensar a obra de Evaristo tanto dentro de um contexto de afirmação política feminista e antirracista, quanto como parte de um movimento dentro da própria literatura brasileira, que se firma na retomada das tradições míticas ancestrais, em contraposição a uma perspectiva patriarcal e eurocêntrica do sagrado. Com isso, buscamos evidenciar aqui o aspecto mais “simbólico” da poesia da autora – muito mais do que sua natureza de relato/retrato social –, de modo a enxergar os temas-chave que permeiam a obra de Evaristo a partir de uma ótica distinta; sem, no entanto, desmerecer as demais perspectivas.

⁸ Acerca da temática da memória em Conceição Evaristo, especificamente em sua prosa contística, cf. artigo de Silva, Ramalho e Lima (2023) nas Referências.

Biblioteca Pública do Paraná, evidencia uma certa compreensão da escrita poética pautada na experiência pessoal –, mas em uma compreensão do “pessoal” que se constrói através das percepções, do contato com o mundo, algo que permeia a generalidade do seu projeto estético desde o princípio.

Escritora e poeta mineira, assim como Conceição Evaristo, Adriane Garcia nasceu em Belo Horizonte, em 1973. Graduada em História pela UFMG e especialista em Arte-Educação pela UEMG, a autora é poeta, escritora, teatroeducadora e atriz, tendo iniciado sua carreira literária com a publicação da coletânea *Fábulas para adulto perder o sono*, vencedora do Prêmio Paraná de Literatura em 2013. Após a sua estreia premiada, Garcia deu continuidade ao seu trabalho com a poesia, enveredando na escrita e na publicação de uma produção literária prolífica, com mais nove coletâneas publicadas nos anos seguintes: *O nome do mundo* (2014), *Só, com peixes* (2015), *Enlouquecer é ganhar mil pássaros* (2015), *Embrulhado para viagem* (2016), *Garrafas ao mar* (2018), *Arraial do Curral del Rei: a desmemória dos bois* (2019), *Eva-proto-poeta* (2020), *Estive no fim do mundo e me lembrei de você* (2021) e *A bandeja de Salomé* (2022).

A obra da poeta aborda uma multiplicidade de temas, que vai desde a releitura paródica de contos de fadas, como na coletânea de estreia *Fábulas para adulto perder o sono*, à preocupação com o futuro socioambiental do planeta, como em *Estive no fim do mundo e me lembrei de você* – passando por reflexões acerca do sexo, da morte, da loucura, da memória e do gênero. Como um possível ponto de conexão entre essas temáticas, é possível perceber, por parte da autora, uma profunda necessidade de compreensão acerca das grandes questões e dilemas da contemporaneidade⁹, ao mesmo tempo em que relê e dialoga com a tradição literária e cultural – tendo, entre suas principais influências, autores como Drummond, Bandeira, Quintana, Adélia Prado, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Ferreira Gullar, dentre outros (Cf. Garcia, 2013).

Partindo dessa necessidade estético-social de (re)pensar a realidade e os dilemas do cotidiano, a escrita de Adriane Garcia opta por certos elementos formais mais ou menos recorrentes, como a retomada paródica de personagens mítico-literários e o uso marcante do humor, sobretudo enquanto desconstrução subversiva. São esses aspectos, portanto, que unidos a uma percepção crítica aguçada, conduzem a um dos temas mais recentes de sua escrita: o sagrado – ou ainda a releitura do sagrado pela ótica do feminino.

⁹ Dentre os poucos trabalhos investigativos direcionados à obra de Adriane Garcia, merece menção, além do já citado artigo de Coimbra e Araújo (2023), o texto de Ferraz (2020), que analisa a presença de “configurações identitárias” em sua obra, em comparação com a poesia de Solano Trindade

Essa perspectiva de releitura é dominante em duas de suas últimas publicações: *A bandeja de Salomé* (2022), na qual a autora dá voz às personagens bíblicas femininas em uma releitura anti-patriarcal, e *Eva-proto-poeta* (2020), obra que constitui o *corpus* de nossa pesquisa. Acerca de *Eva-proto-poeta* (2020), quando da publicação da coletânea, Garcia declarou – em entrevista ao jornal Estado de Minas –, se tratar de uma obra de questionamento e ruptura, em que o próprio título já aponta para a subversão feminina: “Adão nomeou as coisas e isso fez de Adão o primeiro poeta. O protopoeta. Engraçado, por que Adão nomeou as coisas e não Eva? Ou por que não nomearam juntos? Por que foi Adão quem deu nome a todas as coisas?” (Cf. Cruz, 2020). Apoiada nesses questionamentos, a proposta estética de *Eva-proto-poeta* (2020) consiste na retomada poética da “primeira mulher” do mito bíblico, Eva, como protagonista de sua própria história –, ao mesmo tempo em que reconhece seu aspecto dual com outra personagem-chave, ainda que “apócrifa”, desse universo mítico: Lilith. Nas palavras da autora: “São duas mulheres, mas podem ser a mesma. Pode ser uma tornando-se a outra. O que separa Eva de Lilith é só a submissão” (Cf. Cruz, 2020).

É esse aspecto dual, portanto, que nos permite interpretar o trajeto poético de Adriane Garcia, em *Eva-proto-poeta* (2020), como um roteiro estético-mítico de subversão do feminino –, no qual Eva-Lilith e Lilith-Eva se encontram, se tocam e se amalgamam em uma espiral erótica e irônica, subvertendo e ressignificando poeticamente o mito bíblico da Criação, assim como a própria perspectiva “engessada” de Sagrado – conceito cuja natureza dúbia e importância na referida investigação merece uma reflexão inicial.

2.2 – “O Sagrado?” Um conceito e suas possíveis ressignificações estéticas

Pensar a relação entre Literatura e Sagrado – e em especial, os caminhos estéticos pelos quais a literatura ressignifica a sacralidade – implica em refletir criticamente acerca do próprio conceito de “sagrado”, assim como as diversas problemáticas que gravitam em torno do termo. Acerca desses elementos “problemáticos”, talvez o de maior impacto, enquanto reflexão teórica, diz respeito à definição clássica estabelecida por Mircea Eliade em sua obra *O sagrado e o profano* (2018).

Partindo da noção de “numinoso” defendida por Rudolf Otto¹⁰ – autor seminal da Fenomenologia da Religião – no início do século XX, Eliade (2018) define o sagrado como a

¹⁰ O conceito de “numinoso”, em linhas gerais, diz respeito ao elemento “sobrenatural”, “irracional” do “sagrado”, pertencente a seu aspecto mais “indefinível” (Cf. Usarski, 2004). Essa conceituação se mostra central na aproximação de Eliade (2018) às perspectivas fenomenológicas de Otto – ainda que as teorias de Eliade não sejam,

manifestação do divino em uma realidade mundana, ou seja, uma “hierofania”, por meio do qual o “poder divino” se manifesta “como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”(Eliade, 2018, p. 16). Nesse sentido, o “sagrado” para Eliade (2018) existe apenas porque se manifesta enquanto oposição a tudo aquilo que se considera como “profano”, sendo a sacralidade uma qualidade intrínseca a uma ideia de “divino” superior, distinta do humano e de quaisquer caracterizações “mundanas”. Sendo assim, pode-se afirmar que a noção de sagrado instituída por Eliade (2018) cria, de certa forma, uma oposição hierárquica entre as instâncias do “divino” e do “humano”, ao mesmo tempo em que se propõe como conceito universal, presente em “todas as religiões”.

Entretanto, ainda que inicialmente essa compreensão clássica do sagrado tenha ganhando respaldo no âmbito acadêmico, a mesma vem sendo amplamente criticada pelos estudos mais recentes no campo da Ciência da Religião, especialmente aqueles que buscam se desvencilhar dos parâmetros estabelecidos pela Fenomenologia de tradição alemã – exemplificada pelo pensamento de Rudolf Otto. Usarski (2004), ao realizar um levantamento acerca dessa discussão, enumera um conjunto de objeções teóricas tanto ao conceito de “sagrado” oriundo da Fenomenologia de Otto – e disseminado por Eliade (2018) –, quanto ao uso indiscriminado do termo como sinônimo de “religião”.

Dentre as objeções apresentadas por Usarski (2004), está o caráter abstrato e “sentimentalista” presente no uso do termo, oriundo de certas concepções da teologia protestante, assim como a sua suposta ideia de “universalidade”, a qual parece estabelecer uma visão “única” ou categórica acerca das diferentes expressões religiosas, tendo como parâmetro um conceito que, em sua origem, remete à teologia cristã. Nesse sentido, o uso acrítico e indiscriminado do conceito de “sagrado”, tal como postulado pelos aderentes da Fenomenologia da Religião, implicaria em uma filiação “criptoteológica” que, em sua essência, desconsidera as particularidades históricas, sociais e culturais que perpassam as diversas experiências do “sagrado”.

Aprofundando essa discussão, Brandt (2008) aponta que a palavra portuguesa “sagrado”, sobretudo quando lida como tradução do termo alemão *Heilige*, apresenta uma contradição em termos linguísticos que se opõe à filiação “cifrada” do conceito à teologia cristã:

Das Heilige revela – em especial na tradução portuguesa como O Sagrado – uma realidade estranha. Pois esta não permite ser reivindicada como mera categoria cristã ou “abraâmica”. O Sagrado (*sacrum*) justamente não designava, em sua origem,

obrigatoriamente, as mesmas do seu colega alemão –, conforme é evidente na referência elogiosa que o pensador romeno faz a este último no parágrafo de abertura de *O sagrado e o profano* (2018).

fenômenos da religião cristã, mas exclusivamente de religiões não-cristãs (“pagãs”). Nesse sentido, o emprego da categoria do Sagrado obriga a Teologia cristã (as Ciências da Religião não precisam ser “forçadas” a isso) a abrir-se para o mundo das religiões não-cristãs e a perguntar como se relacionam os seus testemunhos sobre os seus diversos próprios Sagrados com o Sagrado cristão (no sentido de *sanctum*). Dessa forma, O Sagrado praticamente desafia os cristãos a se abrirem ao estranho e aos estranhos. (Brandt, 2008, p. 29).

Ou seja, apesar de o conceito de “sagrado” da Fenomenologia da Religião estar relacionado à perspectiva cristã – e, conseqüentemente, a uma ótica eurocêntrica¹¹ –, o termo “sagrado”, em sua forma latina, expressa etimologicamente uma contradição que o coloca como uma categoria ligada às religiões não-cristãs, fazendo assim, segundo Brandt (2008, p. 29), “um corretivo a Rudolf Otto, que viu unicamente no cristianismo ‘a mais viva aplicação da categoria do sagrado’ ”.

Sendo assim, por mais que o conceito eliadiano, fundamentando nas reflexões de Otto, acabe por estabelecer o “sagrado” como uma categoria pretensamente universalizante – e, portanto, tendente a desconsiderar a diversidade das manifestações religiosas –, a própria palavra “sagrado”, por razões históricas e linguísticas, possui uma abertura polissêmica que, no português – língua em que naturalmente se situam as obras de Evaristo (2017) e Garcia (2020) –, permite ser (re)lida para além de uma ótica fechada, hierárquica e potencialmente excludente.

Com isso, no que diz respeito ao objetivo central desta pesquisa – analisar as ressignificações poéticas do “sagrado” nas obras de Evaristo (2017) e Garcia (2020) –, ter em vista tal possibilidade é fundamental. Isso porque, ao compreender as propostas estéticas das autoras como possíveis (re)leituras, por vezes bastantes subversivas, do “sagrado”, é-nos interessante ter em mente o “sagrado” eliadiano como uma categoria questionável, passível de ser ressignificada poeticamente, o que implica em compreender todas as filiações que Usarski (2004) e Brandt (2008) conferem a essa ótica algo limitada e enviesada da sacralidade, perspectiva essa que se fundamenta, não raro, em um olhar eurocêntrico e patriarcal.

Nesse sentido, a presença de uma ressignificação do “sagrado” nas obras das autoras passa não apenas pelo seu elemento mais evidente – a contestação à imagem patriarcal do divino, fundamentada em certas leituras do mito, conforme discutimos mais à frente –, mas se encaixa no que Gonçalves (2009) chama de “processos de (re)definição”, na poesia de Evaristo

¹¹ Ainda que associar diretamente a perspectiva cristã a uma ótica eurocêntrica possa parecer, à primeira vista, reducionista, é importante frisar que, em termos históricos, o cristianismo se desenvolveu e se espalhou a nível global atrelado ao colonialismo europeu, a partir do século XVI, o que gera uma associação indiscutível entre uma visão cristã exclusivista e uma postura eurocêntrica. Além disso, o entendimento dessa relação é interessante para a compreensão das releituras poéticas de Evaristo (2017) e Garcia (2020), sobretudo quando as autoras questionam a perspectiva enviesada que, não raro, se impõe sobre o próprio cristianismo, gerando interpretações excludentes do “sagrado”.

(2017), e que Coimbra e Araújo (2023) classificam como “justiça poética”, ao comparar as duas autoras: ambas, ao proporem uma (re)leitura poética do que se define como “sagrado”, desenvolvem ao mesmo tempo uma (re)definição reivindicatória de certos espaços e perspectivas até então à “margem”; especificamente, a perspectiva das mulheres em geral, e das mulheres negras em particular, no caso de Evaristo (2017).

Portanto, ao promover segundo Souza (2019) um “rastreamento” da memória, na qual a poética serve de (re)descoberta de toda uma identidade cultural centrada na mulher negra, a poesia de Conceição Evaristo (2017) dissocia o conceito de “sagrado” de sua base judaico-cristã – conforme explica Usarski (2004), ao discutir a Fenomenologia de Otto –, uma vez que as imagens poéticas da sacralidade, trabalhadas em sua obra, se firmam tanto na matriz religiosa africana, quanto em certas noções de sincretismo cristão que fogem ou ao menos obrigam uma redefinição do “numinoso”; não mais como a categoria de uma realidade outra, distinta do humano, mas como uma potência corporificada na vida e na atitude das mulheres negras.

De modo semelhante, a “justiça poética” da poesia de Adriane Garcia, tanto em *Eva- proto-poeta* (2020) – conforme evidenciamos no capítulo analítico –, quanto em outras obras, como *A bandeja de Salomé*, põe em xeque a hierarquização do “sagrado” eliadiano, a partir do momento em que relê, literariamente, os mitos bíblicos, evidenciando suas contradições e trazendo uma ótica feminina, que funde o “sagrado” e o “profano” em uma mesma não-categoria mista, permeada pela ironia.

Sendo assim, para pôr em xeque o conceito de “sagrado”, as duas autoras tomam como base estético-conceitual um elemento central não apenas na (re)definição daquilo que se considera como “sagrado”, mas também nas leituras e no modo como a sacralidade e seus derivados é encarada dentro do âmbito social, definindo papéis que, muitas vezes, se baseiam unicamente no olhar enviesado que se constitui em certas tradições dogmáticas patriarcais. Esse elemento definidor é o mito.

2.3 O “sagrado patriarcal” e a figura do “Deus-pai criador”: uma construção literária ou histórico-cultural?

As relações entre mito e literatura, sobretudo quando tomadas como aspectos intercambiáveis com o cultural – no sentido de influenciarem comportamentos e modelos culturais –, nem sempre são evidentes ou de fácil assimilação. Sendo o mito, conforme aponta

Mircea Eliade (1998)¹², um conceito bastante escorregadio, uma vez que é atravessado por conotações diversas na contemporaneidade¹³, é interessante para nós defini-lo, a partir das palavras do pensador romeno, como uma narrativa “viva”, que “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (Eliade, 1998, p. 08). Por narrativa “viva”, Eliade (1998) compreende o mito a partir de sua relação intrínseca com o “sagrado” – e enquanto narrativa, com a literatura – tal como era visto pelos povos “antigos”: uma história capaz de fundar uma determinada crença – ou ainda fixar uma determinada compreensão do sagrado e do divino, estabelecendo suas “bases” em relação com a cultura da qual deriva.¹⁴

Acerca dessa relação, parece-nos razoável entender o mito como uma forma narrativa que, sendo ou não inteiramente “literária”, é atravessada por construções estruturais típicas da literatura¹⁵, ao mesmo tempo em que funda, ele próprio, uma compreensão do “sagrado”. Nesse sentido, ao tomarmos o mito em um sentido “amplo”, podemos enxergá-lo não apenas enquanto

¹² Apesar de levarmos em consideração as críticas ao conceito de mito de Eliade (1998), sobretudo no que diz respeito à relação desse conceito com as limitações próprias da Fenomenologia da Religião de Rudolf Otto e teorias adjacentes – conforme apontadas por Usarski (2004) –, optamos por trazer o referido conceito por acreditarmos que, ainda que permeado por certas limitações, este se mostra pertinente à abordagem teórico-analítica que a presente pesquisa emprega às obras de Evaristo (2017) e Garcia (2020), auxiliando na compreensão de aspectos intrínsecos ao *corpus* analisado.

¹³ Eliade (1998) discute a “confusão” existente entre a ideia de “mito” predominante na contemporaneidade – e por vezes registrada no cotidiano – de “história fictícia” ou “fábula”, e o sentido original desse conceito, tal como compreendido nos sistemas mitológicos “antigos”, que o vê como uma “história verdadeira, extremamente importante por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (Eliade, 1998, p. 07). Entretanto, é interessante salientar que há uma longa tradição de entendimento do “mito”, dentro dos estudos literários, como sinônimo de “narrativa” – presente desde a *Poética* de Aristóteles (2017). Nesse sentido, as relações entre a ideia de mito como “história fictícia” e mito como “história verdadeira”, a depender do contexto, podem ser bastantes tênues, considerando os modos de recepção da narrativa mítica como um “fato” ou como uma “ficção”.

¹⁴ A relação existente entre “mito” e “cultura” pode ser entendida, aqui, dentro de uma lógica algo “cíclica”: o mito “gera” uma cultura, no sentido em que “molda” os comportamentos e as crenças sociais – tal como defende Eliade (1998) –, mas enquanto um construto “literário” coletivo, é ele também “gerado” pela cultura, uma vez que acaba por refletir os valores e a compreensão de mundo do contexto no qual se origina. Essa mesma relação cíclica pode ajudar a compreender o modo como determinadas imagens do divino e certas visões acerca do sagrado “geram” e são “geradas” pela cultura, em uma relação na qual não há propriamente “criador e criatura”, mas uma ampla gama de entrelaçamentos culturais, teológicos, históricos e estéticos.

¹⁵ A relação entre mito e literatura é complexa, uma vez que diz respeito à própria natureza fugidia desses conceitos, assim como suas possíveis “origens”. Meletínski (2019) faz uma distinção entre ambos, colocando o mito como uma espécie de “matéria-prima” para a literatura – não sendo ele propriamente literatura –, posição corroborada por Bernardini (2006). Com isso, o mito “gera” um conjunto de temas, imagens e motivos que, uma vez transpostos para o espaço poético, adquirem um aspecto “literário”. Essa lógica é bastante condizente quando se trata de literaturas amparadas na escrita, mas possui certos limites quando se trata da literatura de base oral. Isso porque, quando uma literatura é inteiramente ou quase inteiramente oral, o mito, enquanto narrativa, com um “começo”, um “meio” e um “fim”, é ele próprio o “texto” literário – ainda que não seja um texto “fixo”, visto que é comumente modificado pelas derivas próprias da oralidade. No caso do texto bíblico, entretanto, a lógica de Meletínski (2019) e Bernardini (2006) é coerente: o “mito”, enquanto fonte simbólica, “alimenta” a escrita do texto sagrado – que continua possuindo um caráter “mítico”, por ser uma “narrativa de origem” (conceito de Eliade), mas que é literário por possuir uma construção claramente poética, podendo ser encarado como tal, conforme aponta Magalhães (2008). O entrelaçamento entre poesia, mito e (re)leitura literária – em diálogo com matrizes religiosas e culturais – é essencial para a compreensão das ressignificações do sagrado nas obras poéticas de Conceição Evaristo e Adriane Garcia, conforme evidenciamos mais à frente.

narrativa oral, baseada em um arcabouço cultural prévio, mas também enquanto todo tipo de narrativa – seja oral, seja escrita – que “funda” uma crença ou, no dizer de Eliade (1998), “fornece modelos” para a conduta humana amparados no “sagrado”.

Essa perspectiva “literária” do mito é coerente com a ótica de Campbell (1991), que coloca a literatura greco-latina e a Bíblia no mesmo patamar de “fontes mitológicas” do Ocidente – uma vez que se tratam de construtos estéticos atravessados por modelos culturais e personagens que, tomadas ou não enquanto personificações literais do divino, exercem considerável influência nos sistemas de crenças e nas culturas “fundadas” por tais narrativas. Sendo assim, mais do que uma narrativa “fictícia”, o mito se imiscui nos textos sagrados – do qual o exemplo mais próximo de nós é a Bíblia – enquanto fonte de uma “verdade ancestral” ou “modelo” a ser “imitado” por toda uma cultura, a depender de sua recepção, influenciando a consciência coletiva até mesmo para além do terreno da crença; a exemplo das releituras poético-míticas de Evaristo (2017) e Garcia (2020).

Tendo em vista, portanto, a natureza “fundadora” do mito, Eliade (1998) dá especial destaque a um tipo de narrativa mitológica que, por ser fundadora por excelência, acaba por constituir a base dos sistemas religiosos e culturais que dela derivam, amparados no “prestígio das origens”: o mito cosmogônico.¹⁶ Sendo a cosmogonia o mito que narra a própria “origem” do universo, sua presença é central na compreensão de todos os sistemas de crenças estabelecidos por tais narrativas, assim como o próprio entendimento que tais sistemas estabelecem de categorias como o “sagrado” e o “divino”.

Acerca dessa última categoria – o “divino” – sua centralidade na narrativa cosmogônica é clara: o mundo é criado por uma divindade, por um “deus” ou deuses que firmam o princípio, as regras e os limites do universo (Cf. Eliade, 1998). Sendo assim, ainda que nem todos os sistemas de crenças sejam, necessariamente, amparados por uma figura divina, é inegável que todos os sistemas que possuem uma cosmogonia costumam colocar o mundo como sendo “fundado” por um deus – e que esse deus, enquanto ser supremo, é por vezes visto como o “modelo” máximo a ser seguido, adorado, respeitado e temido.

É nesse ponto, portanto, que a literatura e o “sagrado” se entrelaçam através do mito: o “Deus criador” é, antes de tudo, uma construção mítica – e com isso, “literária” –, de modo que sua caracterização, ações e personalidade são diretamente “fundadas” em aspectos narrativos

¹⁶ A importância do mito cosmogônico também é ressaltada por Meletínski (2019, p. 32), para quem se trata do “mito básico, fundamental, mito *par excellence*” – anterior, em cronologia e relevância, aos mitos escatológicos e heroicos. Nesse sentido, tanto Conceição Evaristo, quanto Adriane Garcia exploram mitos e noções cosmogônicas em suas obras poéticas com o objetivo de “fundar” novas perspectivas do “sagrado” – conforme demonstramos nas análises.

estabelecidos pelo próprio mito cosmogônico e seus derivados, os quais levam, a depender dos modos como se lê o texto, a uma determinada compreensão cultural da “natureza” de Deus. É o que ocorre, por exemplo, no “mito bíblico” da Criação – cuja compreensão será central para a análise do *corpus* poético de nossa pesquisa.

2.3.1 *O mito bíblico da Criação: uma narrativa “patriarcal”?*

Considerando o contexto do Ocidente, a natureza “mítica” do “Deus-pai” é estabelecida por uma obra literária de grande repercussão religiosa e cultural: a Bíblia. Ainda que tenha existido, durante muito tempo, certa resistência quanto ao entendimento do texto bíblico como texto literário, sobretudo por sua concepção enquanto obra religiosa, Magalhães (2008) aponta que, desde o século XX, uma série de autores tem optado por tal compreensão, estabelecendo duas abordagens básicas: 1) A Bíblia enquanto literatura, a ser analisada dentro dos pressupostos da própria crítica literária, ora dialogando, ora rejeitando a hermenêutica teológica previamente existente; 2) A Bíblia como “pluralidade narrativa”, com especial ênfase à “biografia” de suas personagens.

Acerca da segunda abordagem, nota-se que a construção mítico-literária da imagem de um Deus-pai – dentro do que chamaremos, a partir de agora, de cultura ocidental judaico-cristã – é realizada a partir do texto bíblico, especificamente as narrativas “fundadoras” da Bíblia Hebraica, como a cosmogonia do Gênesis. Com isso, é possível afirmar que toda a narrativa da Bíblia Hebraica gira em torno da “biografia” de uma grande personagem fundadora: Deus, o Deus hebreu; com todas as contradições e personificações que lhe são atribuídas.

Partindo justamente de um esforço “biográfico”, com o objetivo de analisar Deus enquanto “personagem”, Jack Miles apresenta em sua obra *Deus, uma biografia* (2009) uma compreensão da figura divina nos textos bíblicos em suas múltiplas nuances; discutindo, a partir do arcabouço da crítica literária, o modo como tal figura é “construída” literariamente. Partindo dessa abordagem crítica, Miles (2009) tenta abrir mão das implicações teológicas e dogmáticas acerca do texto bíblico – incluindo a questão da existência ou inexistência de Deus – e foca na personagem Deus enquanto construto literário, evidenciando suas principais características e contradições. Sobre esse “Deus personagem”, apontado por Miles (2009) como o grande “protagonista” do *Tanach* (a Bíblia Hebraica), o autor pontua:

O monoteísmo reconhece um único Deus. ‘Ouvi, ó Israel, o Senhor é o nosso Deus, o Senhor é um’. A Bíblia insiste na unidade de Deus mais do que em qualquer outra coisa. Deus é a Rocha das Idades, a integridade em pessoa. E, no entanto, esse mesmo

ser combina diversas personalidades. Mera unidade (caráter apenas) ou mera multiplicidade (personalidade apenas) seriam bem mais fáceis. Mas ele é ambas as coisas e assim a imagem do humano que dele deriva exige ambas as coisas. É estranho dizer isso, mas Deus não é nenhum santo. Muitas objeções podem ser feitas a seu respeito e já houve várias tentativas de melhorá-lo. Muitas coisas que a Bíblia diz a seu respeito raramente são pregadas no púlpito porque, se examinadas mais de perto, seriam um escândalo. Mas, mesmo que só parte da Bíblia seja ativamente pregada, nenhuma de suas partes é contestada. Em qualquer página da Bíblia, Deus continua sendo o que sempre foi: o original da Fé de nossos Pais, cuja imagem ainda vive dentro de nós como um ideal secular difícil, mas dinâmico. (Miles, 2009, p. 16-17)

Sendo assim, o mito bíblico – entendido aqui em seu sentido amplo de "narrativa" – constrói a imagem de um Deus-pai criador altamente contraditório, diversificado e, por vezes, “perturbador”; características que podem ou não ser resultado de projeções humanas, o que não chega a ser um problema para Miles (2009). Isso porque, analisado sob uma ótica crítica, o Deus bíblico é uma personagem tão “humana” quanto “divina”; apresentando características que vão do antropomorfismo à transcendência, da proteção "paternal" à ira aniquiladora – sobretudo diante da "transgressão" de suas leis.

Esse aspecto “legislador” do Deus bíblico, quando lido em seu sentido literal – ou melhor ainda, dentro de uma ótica dogmática –, parece instituir uma imagem quase “ditatorial” do divino, uma perspectiva que, saindo um pouco da leitura de Miles (2009), dá a entender que tal figura se filia a uma postura predominantemente "masculina", patriarcal, um possível “modelo” para a dominação dos homens sobre as mulheres. Mas será essa a única forma de “entender” Deus? Será a figura divina – assim como o mito que a institui, o mito da Criação – uma personagem essencialmente patriarcal? Ou tal classificação dependeria da recepção, dos modos de leitura, e ainda da capacidade de se “interpretar” o mito e o divino para além do que parece óbvio?

Autores como Gerstenberger (1989) e Feldman (2006), ao discutir a caracterização “patriarcal” do Deus-pai bíblico, apontam que tal figuração parece estar ligada não apenas ao “texto” em si, mas ao contexto de produção e aos modos de recepção do mito bíblico, tanto na cultura hebraica antiga, quanto na cultura judaico-cristã que se desenvolveu em seguida.

Partindo dessa discussão, Gerstenberger (1989) aponta os “antigos teólogos do povo de Israel” como os principais responsáveis pela construção de uma perspectiva “patriarcal” do divino a partir do mito cosmogônico do Gênesis – perspectiva essa que, em uma leitura restrita, se faria presente na suposta “diferença de qualidade” e nos papéis de gênero aparentemente atribuídos às personagens Adão e Eva no mito bíblico. Com isso, a Eva seria conferida um papel de submissão e dependência sexual, enquanto a Adão seriam dados o “poder” e o aval “divino” de “governar” a mulher. Essas atribuições distintas, entretanto, não se dariam, nessa

leitura, como resultado do “pecado original” – ou seja, como “castigo” pela insubordinação e “fraqueza” da mulher –, mas seriam estabelecidas desde a própria criação de Eva a partir da costela de Adão, o que instauraria um precedente de hierarquização. Desse modo, tal ótica parece demonstrar que a personagem Deus “cria” Eva já em posição de subalternidade, sem qualquer motivação aparente – o que poderia ser visto como um reforço à “ordem” patriarcal.

Acerca das motivações dos “antigos teólogos” citados por Gerstenberger (1989), haveria, entretanto, mais do que uma simples constatação das “diferenças” pretensamente naturais entre homem e mulher, mas uma atitude deliberada de instituir uma ordem patriarcal de submissão às mulheres a partir de uma leitura enviesada do mito bíblico; algo que, segundo Feldman (2006), diz respeito ao contexto de estabelecimento da religião judaica no período posterior ao Exílio na Babilônia, no século VI a.C. – aproximadamente a mesma época em que os textos bíblicos são compilados e em que se estabelece uma tradição “fixa” do judaísmo, na qual as mulheres seriam relegadas a uma posição bastante inferior quando em comparação ao período Pré-Exílio.

Nesse sentido, tal leitura do mito bíblico estaria sedimentada em um desejo de se estabelecer uma hierarquia patriarcal, tendo como base uma certa visão do mito bíblico que, de forma deliberada, exclui suas múltiplas nuances e possibilidades de (re)leitura. Isso porque, apesar de não serem poucas as características “masculinas” e aparentemente “patriarcais” do “divino bíblico”, as contradições inerentes à construção literária da personagem Deus e do mito – decorrentes da própria complexidade histórico-textual da Bíblia – demonstram que a percepção acerca da imagem divina, quando lida para além do dogma, está muito além de quaisquer categorizações simplistas.

Sendo assim, o modo como se “lê” o mito – e em especial, a “queda” de Eva –, gera uma caracterização que pode ser patriarcal – ou não. Acerca dessas possibilidades de leitura, Candiottto (2021) afirma que a leitura dogmática do texto só se torna problemática quando, apropriada por discursos religiosos androcêntricos – que desconsideram nuances teológicas e hermenêuticas que vão além da dominação de gênero –, acaba por fundamentar uma suposta “superioridade divina” da figura masculina.

No centro desses discursos, Candiottto (2021) aponta que as nomeações divinas presentes nos textos, como “Ele”, “Pai”, “Senhor”, “Rei”, “Juiz” e “Esposo” – todas para se referir a Deus –, passaram historicamente por apropriações patriarcais que, com o tempo, se sedimentaram no imaginário religioso e cultural. Desse modo, por mais que as teologias tenham construído interpretações diversas acerca dessas nomeações, o modo como o texto bíblico foi – e é – comumente assimilado pela cultura ocidental acabou por auxiliar no fortalecimento de

uma concepção de mundo patriarcal – centrada na imagem de um Deus criador “masculino” –, o que pode ser explicado pela adoção de uma leitura “literal”, ou ainda “enviesada”, da Bíblia; leitura essa que será abordada de forma crítica por Adriane Garcia, já no prefácio de *Eva-protopoeta* (2020), conforme discutido nas análises.

Sendo assim, o mito cosmogônico do Gênesis, em especial pelo seu “prestígio das origens” – o qual confere, conforme Eliade (1998), uma centralidade no próprio sistema de crenças que dele será derivado –, tem um papel essencial na construção de um “divino patriarcal”, ou ainda de uma perspectiva patriarcal do divino, que acaba por se tornar predominante na cultura de matriz judaico-cristã. Nesse sentido, o mito bíblico, lido sob um olhar patriarcal, parece conferir ao masculino uma primazia sobre o feminino, ainda que tal leitura desconsidere certas nuances da própria narrativa, como a atitude assertiva de Eva ao colher o fruto e ser ela a “causadora” da queda – e não Adão –, além de certos aspectos “maternais” na própria caracterização da figura divina, no decorrer da Bíblia, conforme aponta Candiottto (2012), e que são evidenciados pelas Teologias Feministas (TFs).

Entretanto, antes de adentrarmos às possibilidades de (re)leitura e ressignificação dessa imagem “patriarcal” do divino pelas TFs – e que serão essenciais à leitura analítica das poéticas de Conceição Evaristo (2017) e Adriane Garcia (2017) –, cabe entender ainda o mito da Criação e sua respectiva noção de “sacralidade” para além da cultura judaico-cristã, tendo em vista as associações poético-simbólicas que surgirão no decorrer das análises. Afinal, será que em uma cultura distinta, na qual os papéis de gênero não estão tão submetidos a hierarquizações explícitas – e na qual a tradição religiosa não está “fixa” em um texto escrito, mas amparada em uma base oral –, o “divino” é lido sob a mesma ótica patriarcal? Será que existem outras formas de conceber um “Deus-pai”, também amparadas em um tipo de construção “literária”, mas que oferecem perspectivas, de certo modo, mais “flexíveis”? É o que veremos, por exemplo, na tradição oral ioruba – a principal “matriz cultural” que perpassa a obra poética de Conceição Evaristo.

2.3.2. A figura do “Deus-pai” na tradição oral ioruba

A construção mítico-literária do “Deus-pai” na tradição religiosa ioruba possui uma série de nuances culturais que a distingue consideravelmente das tradições monoteístas ocidentais – sendo a principal diferença a sua base oral. Conforme aponta Prandi (2001), a tradição mitológica ioruba é apoiada nos *ìtans*, um conjunto de narrativas míticas transmitidas oralmente de geração a geração, as quais estabelecem o fundamento cultural da percepção do

divino na cultura ioruba e nas manifestações religiosas da Diáspora¹⁷ – a exemplo das religiões de matriz africana.

Considerando o fato de que se tratam de narrativas orais – e que, portanto, não fazem as vezes de um “livro sagrado”, algo inexistente na tradição ioruba –, os *ìtans* apresentam, no geral, características amplamente multifacetadas no que diz respeito à caracterização do divino, sobretudo quanto à figura de um “Deus-pai” dentro dos mitos cosmogônicos. Isso porque, como destaca Lopes (2011), a base oral da cultura ioruba acabou por gerar uma perspectiva do divino “fluída”, baseada em tradições simbólicas e na interpretação de tais tradições – o que, na contemporaneidade, acabou se sedimentando em uma amplitude de perspectivas teológicas distintas, dentro das correntes religiosas que se apoiam ou se inspiram nos ensinamentos dessa tradição narrativa. Com isso, os *ìtans*, ao contrário das leituras mais enviesadas dos textos bíblicos, não estabelecem, a priori, um “dogma” ou “verdade absoluta”, em um sentido ortodoxo, mas oferecem vislumbres da sacralidade que ajudam a determinar a visão que se adota do divino.

Conforme Prandi (2001), os *ìtans* apresentam uma compreensão do divino que por vezes o “aproxima” do humano – de forma algo análoga ao aspecto “humano” do Deus bíblico, conforme Miles (2009) –, mas tais características, apresentadas pela literatura oral, costumam ser lidas de forma menos “ortodoxa” que na tradição judaico-cristã. Isso se dá pela própria maleabilidade das narrativas orais, que não permitem de fato “fixar” um conjunto de normas religiosas, como nas tradições derivadas da Bíblia, mas sim apresentar ensinamentos e lições que, não raro, são lidas por uma perspectiva simbólica, não-literal. É essa natureza “fluida” da tradição ioruba, assim como sua base oral, que serve de ponto de partida para retomadas poéticas de certos elementos da tradição, a exemplo do que faz Conceição Evaristo em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) – conforme discutimos no Capítulo 2.

No que diz respeito à figura do “Deus-pai”, existem nos *ìtans* diversas figuras que são apresentadas, em cada versão da cosmogonia, como o “Deus” criador da humanidade, sendo o mais representativo deles o orixá¹⁸ Oxalá, também referido como Obatalá ou Oduduwa,

¹⁷ O termo “Diáspora” é entendido aqui no contexto apresentado por Lopes (2011), para conceituar tanto a dispersão dos povos africanos pelo tráfico escravocrata, a partir do século XV, quanto o conjunto cultural e o patrimônio histórico dos descendentes de africanos na Europa e nas Américas – do qual faz parte a obra de Conceição Evaristo (2017).

¹⁸ Como todos os conceitos divinos da tradição ioruba – e das religiões de matriz africana que dela derivam – o conceito de “orixá” é de difícil classificação, dada a multiplicidade de perspectivas. Conforme aponta Lopes (2011), há duas compreensões básicas para o que seria um “orixá” na tradição ioruba: para alguns – incluindo algumas correntes do Candomblé – os orixás seriam ancestrais divinizados, seres humanos que teriam vivido em passado remoto e atingido o status de divindade; para outros, os orixás seriam seres diretamente divinos, manifestações do ser supremo Olorum – visão essa que, na contemporaneidade, prevalece em algumas correntes da Umbanda (Cf. Cumino, 2008). Em ambas as perspectivas, os orixás são identificados como potências divinas

integrante da classe dos orixás *funfun*, ou “orixás do branco”, todos intimamente relacionados ao mito da “criação” (Cf. Lopes, 2011). Acerca desse orixá, sob as “formas” de Obatalá e Oduduwa¹⁹, é possível estabelecer, a partir da leitura de Leite (2008), duas características que, a princípio, parecem distinguir a figura de Oduduwa/Obatalá/Oxalá do "Deus-pai" criador bíblico: primeiro, o seu caráter "tranquilo", próprio da natureza dos orixás *funfun* e distinta da personalidade por vezes vista como vingativa e "belicosa" do Deus hebreu, conforme Miles (2009) – apesar de ele também “punir” os “malfeitores”, o que também indica uma postura de “legislador”; e segundo, sua ambivalência de gênero, também apontada por Lopes (2011), o que permite compreender essa divindade tanto como uma figura "masculina", quanto "feminina" – ou ainda como uma potência divina “dual”, na qual se comungam ambas as forças e que assume a responsabilidade pela criação do mundo e da humanidade. Esse aspecto “criador” de Oxalá, entretanto, não é exclusivo, de modo que o panteão ioruba atribui também a outras divindades a participação no ato cosmogônico. Em um *itan* bastante popular, recolhido por Prandi (2001), Oxalá cria a humanidade com o auxílio crucial de uma divindade feminina, Nanã:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá / de fazer o mundo e modelar o ser humano, / o orixá tentou vários caminhos. / Tentou fazer o homem de ar, como ele / [...]. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. / Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. / Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma, / e de lá retirou uma porção de lama. / Nanã deu a porção de lama a Oxalá, / o barro do fundo da lagoa onde morava ela, / a lama sob as águas, que é Nanã. / Oxalá criou o homem, o modelou no barro. / Com o sopro de Olorum ele caminhou. / Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. / Mas tem um dia que o homem morre / e seu corpo tem que retornar à terra, / voltar à natureza de Nanã Burucu. / Nanã deu a matéria no começo / mas quer de volta no final tudo o que é seu. (Prandi, 2001, p. 261)

Apontada como a “mãe mais antiga, representada pelas águas paradas dos lagos e pela lama dos pântanos” (Lopes, 2011, p. 990) e “guardiã do saber ancestral” (Prandi, 2001, p. 21), Nanã é uma das principais divindades da tradição ioruba, dividindo com Oxalá uma série de

ligadas à natureza, com cultos ora limitados a espaços geográficos específicos – como ocorre ainda hoje na África –, ora adquirindo uma universalidade além-fronteiras, através das manifestações religiosas e culturais decorrentes da Diáspora. Na obra de Conceição Evaristo, tanto na prosa quanto na poesia, os orixás raramente são referenciados pelo nome, mas costumam aparecer enquanto figura simbólicas ou sincretizadas, sempre evidenciadas por elementos poéticos sutis, como a presença da cor amarela/dourada em referência a Oxum.

¹⁹ A natureza da relação entre os orixás Oxalá, Oduduwa e Obatalá – assim como entre os demais orixás *funfun* – é divergente, conforme a tradição. Por vezes são classificados como figuras divinas primordiais, criadas pelo Ser Supremo com o objetivo de darem forma ao mundo e à humanidade, surgindo em algumas narrativas como filhos, irmãos ou pais uns dos outros. Entretanto, dada à semelhança entre seus atributos – e à consequente aglutinação cultural gerada pela Diáspora, que “fundiu” diferentes figuras divinas em um único culto – é comum enxergá-los como qualidades distintas de uma mesma divindade criadora, tal como aponta Lopes (2011). Dentro do sincretismo desenvolvido no Brasil, no contexto da Diáspora, é comum associar as figuras dessa tríade ao Senhor do Bonfim.

atributos que, nas leituras patriarcais da Bíblia, seriam exclusivas do Deus “masculino”.²⁰ Percebe-se, portanto, que a caracterização de Oxalá enquanto “criador” não é absoluta – tampouco sua natureza é exclusivamente “masculina” –, tanto por sua ambivalência de gênero, quanto por “dividir” suas funções com Nanã; que por vezes é apontada como esposa ou companheira do próprio Oxalá ou de uma de suas variantes.

Desse modo, é possível afirmar que Oxalá, tal como é apresentado nos *ìtans* e nas tradições deles derivadas, é visto como uma divindade “pouco patriarcal”, uma vez que não exerce uma função de primazia “masculina” sobre as demais figuras do panteão. Esse caráter mais “fluído” de Oxalá enquanto “Deus-pai” pode ser justificado por dois fatores. O primeiro é a já mencionada “fluidez” da tradição literária oral, que por não estar “fixa” em um livro sagrado, costuma ser lida de forma menos dogmática, o que acaba por criar uma imagem de “Deus” bem menos “imperiosa” que a que se constrói em torno do Deus bíblico. Já o segundo fator é de ordem cultural, e diz respeito ao modo como o conceito e os papéis de gênero são encarados na sociedade ioruba antiga.

Conforme aponta Oyewumi (2017), o conceito de “gênero” – assim como os papéis sociais atrelados a ele – é simplesmente inexistente na sociedade ioruba antiga, tendo sido introduzido apenas a partir da colonização europeia, com o advento do cristianismo na África ocidental. Para a autora, a cultura ioruba pré-colonização não estabelecia atributos sociais ou identidades baseadas no sexo biológico, de modo que outros fatores, como a longevidade, acabavam por definir o nível de prestígio social mais do que qualquer outra categoria. Isso fica evidente no próprio *ìtan* que narra a cosmogonia de Oxalá/Oduduwa e Nanã: ambas as divindades são “superiores” não por pertencerem a um determinado “gênero”, mas são postos em pé de igualdade enquanto “criadores” da humanidade por serem os orixás “mais velhos” e, portanto, os guardiões da sabedoria ancestral. Além disso, a dualidade divina entre Obatalá/Oduduwa, correspondendo aos aspectos “masculinos” e “femininos” da Criação – destacada por Leite (2008) –, aponta também para uma perspectiva igualitária do gênero a partir do âmbito religioso.

Outro elemento interessante que demarca a natureza “pouco patriarcal” da sociedade ioruba antiga, e destacado por Akínrúlí (2011), é o modo como as mulheres eram enxergadas. Não havendo uma categoria de gênero – e, portanto, inexistindo uma categoria social de “mulher” –, as mulheres exerciam funções sociais que na cultura ocidental patriarcal,

²⁰ Interessante assinalar que, conforme aponta Machado (2014), a “memória” – personificada na tradição ioruba pela figura de Nanã – é justamente um dos elementos centrais da poética de Evaristo (2017), algo que também evidenciamos nas análises.

influenciada pela tradição judaico-cristã, costumam ser atribuídas aos homens, como as de guerreiras, comerciantes e governantes. Além disso, a posição de mãe – que não era, de fato, uma “obrigação de gênero” – garantia, segundo Akínrúlí (2011), um alto grau de respeito e reverência às mulheres, assim como um certo nível de liberdade sexual muito mais fluido que o presente na sociedade ocidental de matriz judaico-cristã; conforme evidenciam diversos *ìtans* coletados por Prandi (2001), nos quais os orixás mulheres – as *yabás* – são apresentadas no amplo exercício de sua sexualidade, devido a inexistência de uma concepção de “pecado”. Desse modo, as percepções acerca da maternidade e da sexualidade na sociedade ioruba antiga possuíam certo entrelaçamento – no sentido em que a mulher que é “mãe” não é desprovida do seu desejo erótico de “mulher”, algo que é explorado na poesia de Conceição Evaristo, conforme mostramos no Capítulo 2.

Sendo assim, ainda que existissem na cultura ioruba alguns elementos que poderiam ser considerados patriarcais – inclusive com relação ao divino, como a presença de diversos orixás homens em posição de poder, assim como a poligamia (Prandi, 2001) –, é notável a diferença entre a caracterização do “Deus-pai” na referida tradição e a que se estabelece a partir da leitura patriarcal dos textos bíblicos, demonstrando que a caracterização mítico-literária da figura do Deus-pai varia tanto de cultura em cultura, quanto de perspectiva adotada.

Acerca desse último ponto, a reflexão sobre o caráter mítico-literário da construção de “Deus-pai” patriarcal – e o modo como essa figura pode ser variável –, adquire nuances e implicações crítico-teológicas que, chegando ao horizonte da hermenêutica, levam a uma outra visão do “divino” que não só se contrapõe à ótica “patriarcal” tradicionalmente atribuída ao Deus bíblico, como vai além do “patriarcalismo brando” registrado na própria tradição ioruba. Essas implicações podem ser vistas claramente nas reflexões estabelecidas pelas teologias feministas – tanto as que analisam criticamente o texto bíblico, quanto as que enfocam as relações/tensões entre a tradição cristã e a tradição ioruba –, evidenciando como os “modos de leitura” dos mitos e dos textos sagrados que os sedimentam literariamente podem oferecer uma perspectiva “feminina” do divino, ou mesmo apontar a concepção de um “divino feminino” – a qual aparecerá nas ressignificações poéticas de Evaristo (2017) e Garcia (2020).

2.4 Um Deus-mulher: As teologias feministas e a hermenêutica do “divino feminino”

Com o objetivo de estabelecer uma reflexão teológico-crítica – ou ainda uma “teologia crítica”, na definição de Forcades i Vila (2011) – as teologias feministas, entendidas aqui no sentido de uma pluralidade de correntes teológicas “políticas”, vêm se apropriando da

hermenêutica como um caminho de ressignificação do “sagrado”. Partindo da análise interpretativa dos textos bíblicos – não especificamente em um sentido “literário”, mas por vezes se utilizando de recursos fronteiriços à hermenêutica literária –, as teologias feministas têm adotado uma perspectiva crítica que, voltada para a “ótica do feminino”, busca desconstruir a imagem engessada de um “divino patriarcal”.

Considerando a já destacada natureza histórico-cultural dessa visão patriarcal – derivada muito mais dos modos de leitura do que do texto em si, com suas ambiguidades – as teologias feministas, conforme Gonçalves (2022), objetivam estabelecer uma “legitimidade hermenêutica” que, por meio da leitura crítica das narrativas sagradas, desconstrua as imagens reificadas do feminino culturalmente construídas pela leitura patriarcal, ao mesmo tempo em que postulam a possibilidade de um “divino feminino”.

Ainda que tal “movimento” teológico tenha surgido, sobretudo, no seio do pensamento cristão contemporâneo – em especial como uma corrente “alternativa” dentro da Igreja Católica (Cf. Forcades i Vila, 2011) –, ele vem ganhando força também em outras denominações e perspectivas religiosas, inclusive abraçando o diálogo inter-religioso e para além da esfera estrita da religião, adquirindo nuances interseccionais e abrangendo as discussões sobre gênero, raça, cultura, sexualidade etc.

Tendo em vista essas ramificações, é possível subdividir as teologias feministas em duas “subcorrentes” distintas, porém intercambiáveis: a Teologia Feminista (TF) propriamente dita, surgida dentro da teologia cristã, e a Teologia Feminista Negra (TFN), mais recente, que vai além da esfera do cristianismo e busca pensar os entrecruzamentos de raça e gênero, também em uma perspectiva hermenêutica.²¹

A seguir, discutimos as principais características dessas duas teologias, assim como as implicações que elas estabelecem no que diz respeito à releitura crítica e à contestação do “divino patriarcal”, através da opção por uma “ótica feminina” do “sagrado” – a qual se fará presente, como veremos, enquanto exercício poético, nas obras de Conceição Evaristo e Adriane Garcia.

2.4.1. A Teologia Feminista e o “olhar feminino” sobre os textos bíblicos

Ainda que tenha se estabelecido com maior destaque no âmbito das discussões teológicas apenas nas últimas décadas, a Teologia Feminista (TF) não é um movimento

²¹ Existem outras “subcorrentes” das teologias feministas que poderiam ser incluídas nessa classificação, mas optamos, por uma questão de recorte teórico, por focar apenas na TF e na TFN

estritamente recente, mas possui diversos precursores a nível histórico. Conforme aponta Forcades i Vila (2011), o pensamento teológico feminista sempre existiu de forma concomitante com a teologia “patriarcal” – que “considera las mujeres menos aptas” –, buscando se contrapor a essa perspectiva acerca das crenças religiosas e do “sagrado”.²² Realizando um breve apanhado histórico, Forcades i Vila (2011) aponta que a ótica inferiorizante contra as mulheres existe no âmbito religioso há milênios e teve continuidade na modernidade, amparada por uma perspectiva religiosa patriarcal que “justificava” a dominação masculina através de uma interpretação enviesada das escrituras sagradas.

Sendo assim, muitas vezes adotando leituras pretensamente “literais” dos textos bíblicos – quando convinha um sentido de “punição” às mulheres –, ou uma leitura “simbólica”, quando os próprios textos pareciam contradizer essa perspectiva, a “tradição” teológica patriarcal enfocou desde sempre a construção de uma imagem de Deus e da sacralidade intrinsecamente associadas ao masculino. Portanto, considerando também a centralidade dos textos bíblicos, mas adotando uma perspectiva hermenêutica, interpretativa, a Teologia Feminista vem desde as suas origens buscando se contrapor a essa “tradição”, revelando, através de “la investigación crítica, sea del tipo que fuere – filosófica, histórica, social, literária...” (Forcades i Vila, 2011, p. 13), as contradições inerentes à teologia dominante apoiada na (não) interpretação dos textos sagrados, no que concerne às mulheres.

Acerca dessas “contradições”, que Forcades i Vila (2011) aponta como fundadoras de toda teologia crítica – incluindo a feminista –, uma delas pode ser considerada essencialmente “literária”, uma vez que diz respeito ao contraste entre o que “diz” o texto sagrado e modo com o mesmo é compreendido/recebido pela comunidade religiosa – e em especial as mulheres. Essa contradição textual “fundante” se faz presente, portanto, quando se vê uma distinção clara entre o sentimento que a fiel tem com relação a Deus – a imagem de um Deus “justo” e “bom” – e o modo como a leitura desses textos sagrados, supostamente “inspirada” por esse mesmo Deus, parece delegar a essa mulher uma posição de inferioridade obviamente incompatível com uma ideia de “justiça”, seja ela “divina” ou não. Na busca por apresentar “soluções” a essa

²² Forcades i Villa (2011) cita a “querelle des femmes” (“Querela das Mulheres”), ocorrida entre os séculos XV e XVI, como um dos movimentos “precursores” do feminismo e da modernidade que, de certa forma, ajudaram a estabelecer as bases do que hoje se compreende como pensamento teológico feminista. Uma das figuras mais importantes desse movimento foi Christine de Pizan (1363-1430), célebre intelectual da Idade Média, responsável por defender, em pleno ambiente intelectual da época, a liberdade feminina e o papel vital das mulheres na sociedade, em contraposição à misoginia predominante no seu tempo (Cf. Ferraro, 2021). Tendo sido a primeira mulher conhecida a viver da própria escrita na literatura francesa, Pizan foi uma das grandes precursoras da literatura feminista – em uma “tradição” que vê a escrita literária como uma ferramenta de empoderamento e questionamento dos padrões patriarcais, sendo Conceição Evaristo e Adriane Garcia duas autoras contemporâneas que assumem essa perspectiva.

contradição, a TF tem partido de uma leitura hermenêutica dos textos bíblicos, levando em consideração tanto o contexto patriarcal no qual os textos foram redigidos e recebidos originalmente, quanto a necessidade de “adaptação” ao contexto contemporâneo, considerando a natureza simbólica e possivelmente metafórica de muitas dessas narrativas (Cf. Candiotto, 2021).

Para Candiotto (2021, p. 02), “a principal dificuldade da hermenêutica bíblica feminista é a constatação de que a linguagem patriarcal dos textos sagrados foi naturalizada e cristalizada como parte do conteúdo revelado. Já sua riqueza é ter demonstrado que a linguagem não é o conteúdo, que o significado da mensagem pode ser extraído distintamente de seu veículo de transmissão. ” Ou seja, a linguagem aparentemente patriarcal dos textos bíblicos, “compreensível” no contexto histórico e cultural em que os mesmos foram redigidos, é por vezes tomada – como também aponta Gebara (1992) – como parte da “revelação” do divino, quer dizer, como sendo intrínseca à “Palavra de Deus”. Nesse sentido, como faz Adriane Garcia em *Eva-proto-poeta* (2020), a TF busca realizar uma leitura do texto bíblico que o considere, sobretudo, enquanto “linguagem”, demonstrando que esta, por sua natureza ambivalente, pode produzir significados distintos do que poderia oferecer uma leitura supostamente “literal”.

Com isso, mesmo levando em conta que a tradição teológica cristã sempre empreendeu, sob diversos meios, leituras hermenêuticas da Bíblia – de modo que a própria hermenêutica surgiu, em grande parte, da interpretação dos textos sagrados (Cf. Ricoeur, 2006) –, é notório, segundo Gebara (1992) e Candiotto (2021), que tais leituras não tenham, na maioria das vezes, se esforçado para “enxergar” o elemento patriarcal da linguagem bíblica e interpretá-la também em um sentido “simbólico” ou metafórico. Essa “lacuna”, segundo Gebara (1992, p. 57), decorre do fato de que “a Igreja Católica não foi crítica do patriarcalismo da sociedade, pois ela mesma tem suas estruturas fundadas numa antropologia androcêntrica de caráter eminentemente patriarcal”. Ou seja: sendo a própria Igreja Católica uma instituição cuja estrutura é marcada pela lógica patriarcal, levando em consideração a regra ainda hoje vigente que exclui as mulheres do sacerdócio e das altas hierarquias, não haveria, por parte das correntes teológicas “dominantes”, um interesse genuíno em uma leitura “anti-patriarcal” dos textos bíblicos – leitura essa que poderia evidenciar as contradições espirituais da própria instituição.

Assumindo, portanto, a “missão” de romper com essa lógica, a TF tem se debruçado sobre a enorme riqueza simbólica e textual das narrativas bíblicas, de modo a evidenciar, na própria “base” literária da tradição judaico-cristã, elementos que contradigam a ótica patriarcal e permitam outras leituras acerca do divino e da sacralidade. Uma dessas leituras – que se tornou, conforme Candiotto (2021), um dos pontos-chave do pensamento teológico feminista –

, diz respeito à “nomeação” de Deus como “pai”, e até que ponto essa “nomeação” institui uma lógica de inferiorização do feminino.

Segundo Candiottto (2021, p. 03) “referir-se a Deus como Pai em uma cultura patriarcal significa também afirmar a masculinidade de Deus” – de modo que, ignorando a caráter “transcendente” do divino, se firma uma imagem de “masculinidade” claramente “humana”, patriarcal, cujo resultado direto é a construção de uma hierarquia androcêntrica. Em resposta a essa “patriarcalização” do divino, Ferraz (2020) destaca o esforço da Teologia Feminista em evidenciar uma imagem “materna” de Deus nos textos bíblicos, imagem essa que teria sido minimizada pelas leituras patriarcais, que desconsideram as diferentes nuances da “personagem Deus”, conforme Miles (2009). Com isso, o mesmo Deus “violento e punitivo” da Bíblia Hebraica possuiria, na leitura teológica feminista, uma face “materna” e acolhedora, evidenciada por um conjunto de metáforas sutis, mas incisivas, dentro do próprio texto:

A relação de paternidade com Israel é expressa pela figura universal do amor relacional mais profundo, a saber, da mãe com o seu(s) filho(s). Por vezes, os autores bíblicos recorrem ao adjetivo verbal *rahum*, “proveniente da mesma raiz que se emprega para designar “útero”, “seio materno”, e cuja melhor tradução seria “entranhável”. Um dos textos antológicos se encontra em Nm 11,11 – 15, quando Moisés fala a Yahweh que não foi ele – Moisés – quem concebeu o povo, mas o próprio Yahweh, como verdadeira mãe. Outra expressão utilizada com frequência para descrever a relação filial com Deus é *rachamim* (clemência; misericórdia) da raiz *rechem* (útero materno). Em Isaías 49,15 esta expressão é utilizada para comparar o amor de Deus com o de uma mãe (Ferraz, 2020, p. 126). (Grifos da autora).

Há, portanto, imbuídos na caracterização do Deus bíblico, uma série de elementos metafóricos que, lidos no contexto da própria cultura que os produziu, evidenciam uma perspectiva também “maternal” do divino, que se aproxima da imagem que essa mesma cultura estabelece com relação às mulheres. Ainda que tais elementos possam ser lidos, como destaca Ferraz (2020), enquanto expressão retórica, ou mesmo decorrentes da ambivalência típica da imagem de Deus na Bíblia, sua simples presença parece indicar, no mínimo, uma caracterização do divino que é tanto “masculina” quanto “feminina”, o que contrapõe a imagem de um “Deus-pai” patriarcal exclusivamente “masculino” – contraposição essa que surgirá, com forte ironia, na obra poética de Garcia (2020).

Indo mais a fundo nessa possibilidade de leitura, Candiottto (2021, p. 08) destaca que “um quadro imaginativo alternativo emerge do modelo Deus-mãe. Trata-se de pensar a criação não como ato intelectual ou estético, mas como evento físico no sentido de que o universo é formado por Deus e constitui expressão de seu próprio Ser. Aqui, pode-se evocar metaforicamente o parto, pelo qual o universo é criado do seio de Deus.”. Isso significa que, ao

adotar a possibilidade de uma imagem “maternal” de Deus, é possível romper com a concepção teológica ortodoxa de que o mundo foi criado por Deus *ex nihilo* – ou seja, a partir de uma hierarquia entre o “físico” e o “espiritual”, que seria a base da própria hierarquização simbólica entre os seres, e que aparece também na concepção fenomenológica de “sagrado” em Eliade (1998) –, admitindo a ideia de que o próprio “universo” seria uma expressão da divindade, o que abriria espaço para a ruptura simbólica das hierarquias, inclusive aquelas que distinguem homens e mulheres.

Outro aspecto de especial interesse hermenêutico à Teologia Feminista é a análise crítica das personagens bíblicas femininas – em especial as que possuem forte “carga simbólica” na construção de uma possível perspectiva anti-patriarcal amparada na Bíblia. Conforme Gebara (1992) “as mulheres fortes da Bíblia” são retratadas enquanto responsáveis pela “preservação da vida” – algo que pode ser encarado tanto no sentido de uma postura de submissão e restrição ao “lar”, quanto de identificação com uma certa ideia positiva da maternidade que, no contexto da tradição judaico-cristã, se assemelha ao próprio caráter “maternal” do Deus bíblico, conforme apontado por Ferraz (2020). Com isso, ao enxergar a mulher como “preservadora” da vida, a TF abre aqui uma possibilidade de leitura que, contrariando a “glória” dada às personagens masculinas, permite ver as figuras femininas bíblicas sob uma ótica mais positiva do que o suposto estigma do “pecado” de Eva – conforme veremos, poeticamente, na obra de Adriane Garcia.

Além desse olhar “positivo” acerca das personagens, a hermenêutica feminista bíblica vem buscando apontar nuances distintas de personagens de destaque, como Maria mãe de Jesus, Maria Madalena e a própria Eva – evidenciando tanto a ótica enviesada que a tradição patriarcal impôs a essas personagens, quanto a sua “força” enquanto figuras centrais do universo bíblico. É o que se vê, por exemplo, nos estudos que buscam desconstruir a imagem de Eva como a “mãe do pecado” feminino, apontando antes, na análise crítica da narrativa do Gênesis, a “elevada ambição de Eva por conhecimento”, um fator desencadeador da própria experiência humana enquanto missão divina – o que contraria “a interpretação masculina responsável pela doutrina de submissão e subordinação da mulher baseada nos relatos da criação.” (Stanton apud Santos e Musskopf, 2018, p. 339).

Percebe-se, portanto, que toda a base argumentativa da Teologia Feminista se fundamenta na análise crítica dos textos bíblicos – que na prática em pouco se diferencia de uma análise literária amparada em uma ótica feminista²³ –, colocando a centralidade do texto,

²³ A diferença mais evidente entre as abordagens da hermenêutica feminista bíblica e da crítica literária propriamente dita é que a primeira, quando desenvolvida dentro dos pressupostos da Teologia Feminista, é antes

e do olhar crítico sobre o texto, como o elemento principal de uma “despatriarcalização” do divino. Com isso, é possível perceber na TF uma visão do sagrado que o compreende enquanto construção “literária” – ainda que não utilize propriamente esses termos –, e que confere à interpretação do texto literário sagrado – e, portanto, à própria literatura –, um meio de ressignificação do divino e da sacralidade.

Expandindo essa reflexão, porém, a Teologia Feminista não tem se limitado unicamente à análise dos textos bíblicos, ou mesmo à perspectiva estrita do pensamento cristão, mas vem adotando novas ramificações, acompanhando as demandas da contemporaneidade no que concerne aos avanços dos feminismos em outros campos, a exemplo da interseccionalidade gênero/raça/cultura em relação com a sacralidade, tal como faz a Teologia Feminista Negra.

2.4.2. – A Teologia Feminista Negra: o “divino feminino” para além da Bíblia

Como campo de reflexão desenvolvido a partir da Teologia Feminista, a Teologia Feminista Negra (TFN) se insere em um contexto de progressão das lutas antirracistas e do pensamento feminista, que se volta para as especificidades da experiência da mulher negra, de modo a preencher lacunas que o feminismo “dominante” deixou com relação a esse segmento. Partindo, segundo Krob (2014), da ótica do feminismo negro sobre o fenômeno religioso, a Teologia Feminista Negra se centra na reflexão acerca das implicações teológicas contemporâneas diante da crescente conscientização anticolonial, na busca por refletir acerca do “peso” que a herança colonial estabeleceu sobre a cultura e, consequentemente, sobre a religião e a sacralidade – tal como aparece, em vários momentos, na poesia de Conceição Evaristo (como veremos no Capítulo 2).

É nesse aspecto, portanto, que “a Teologia Feminista Negra parte de questões de sua cultura e do que implica ser mulher negra. Busca questionar e desconstruir a teologia patriarcal – que tem como identidade um rosto branco, masculino e elitista. Esta imagem patriarcal de Deus incentiva e colabora para a manutenção de uma sociedade e teologia racistas, sexistas e classicistas, onde a mulher negra e pobre torna-se triplamente oprimida.” (Krob, 2014, p. 3630). Ou seja: a TFN enxerga em certas leituras da tradição judaico-cristã, “imposta” aos povos

de tudo uma reflexão teológica, que busca refletir diretamente sobre o sistema de crenças fundamentado pelos textos analisados, e não propriamente uma reflexão “literária”. Ainda assim, a distância entre as abordagens é muitas vezes tênue, e não raro as análises da TF adentram métodos e perspectivas próprias da crítica literária – sem que isso a descaracterize enquanto campo de reflexão teológica. Nesse sentido, quando Evaristo (2017) e García (2020) realizam uma “hermenêutica” poética do sagrado, pode-se dizer que elas estão, de fato, realizando também uma (re)leitura “teológica”.

nativos das Américas – assim como aos africanos escravizados –, uma perspectiva do “sagrado” que é centrada na supremacia masculina, branca e elitista, uma vez que a referida tradição foi “atravessada” pela ótica eurocêntrica do colonizador que as “transmitiu” – por vezes, de forma violenta – aos povos colonizados, sob a pecha de um “salvacionismo” (Cf. Andrade, 2009), que acabou por se mostrar excludente à herança religiosa e cultural desses mesmos povos.

Partindo, desse modo, de um certo “aprofundamento” da reflexão crítica já estabelecida pela TF, a TFN põe em xeque não apenas a imagem do “Deus-pai” tal como construída pela leitura patriarcal dos textos bíblicos, mas questiona o modo como essa imagem, ao ser repassada pelos europeus aos povos africanos e nativo-americanos, veio atravessada por um viés racista, que enxerga esse Deus não só como “pai” e “único”, mas também, de certa forma, como “branco” – propondo, portanto, “tirar a máscara branca” que se estabeleceu sobre a imagem de Deus, em diálogo com as proposições anticoloniais e antirracistas de Frantz Fanon (2008). Sendo assim, assumindo claramente uma postura “política” antirracista, inserida na consciência da “tripla opressão” da mulher negra, referida por Krob (2014), a Teologia Feminista Negra se centra na discussão acerca do “lugar” da mulher negra no âmbito da teologia, oferecendo seus próprios pressupostos.

Nesse sentido, ao conferir centralidade à experiência cultural e religiosa da mulher negra, a TFN encontra suas bases fundacionais na experiência violenta da escravidão, a qual tanto tirou a liberdade física dos indivíduos escravizados, quanto buscou suprimir as matrizes culturais, espirituais e filosóficas de nações inteiras, através de “misturas” forçadas entre grupos étnicos distintos e da perseguição direta a todo elemento cultural que não fosse “branco” – incluindo a religião. Essa lógica faz sentido quando retomamos a afirmação de Forcades i Vila (2011) de que a TF existe desde que existe uma teologia “patriarcal”, como resposta a ela; da mesma forma, para Krob (2014), a Teologia Feminista Negra existe como uma resposta ao “branqueamento” cultural – conforme afirma Fanon (2008) – da religião, enquanto forma de resistência à “inferiorização” da perspectiva negra do “sagrado”; não abrindo mão, mesmo dentro do cristianismo, das matrizes culturais própria das populações negras. Acerca desse último ponto, Silva (2010, apud Krob, 2014), estabelece três objetivos fundamentais à reflexão da Teologia Feminista Negra:

- 1) *Recuperação do corpo como lugar de manifestação de Deus*: o corpo negro é afirmado como lugar teológico. No entanto, quando há discriminação racial, há a rejeição deste corpo. Rejeitar o corpo negro é desejar embranquecer-se e isso, no fundo, é desejar não existir como pessoa ou como povo. Na Teologia Negra Feminista, o corpo é reconhecido, celebrado, resgatado em suas relações cotidianas.
- 2) *História e memória*: O povo negro tem raízes, tem passado. Fazer parte da história é se

descobrir como sujeito que faz a história, e essa história também é lugar de Revelação. Redescobrir a história de um povo, se resgata e se reafirma a sua memória, memória essa que se manifesta viva nas experiências do dia a dia, enchendo-se de sentidos e transcendência. 3) *Encontro com a experiência religiosa dos antepassados*: a religiosidade afro está intimamente relacionada com a natureza e com a ancestralidade. Ir de encontro a essa experiência religiosa afro não quer dizer rejeitar o cristianismo, mas sim enriquecê-lo e torná-lo mais ecumênico. Essa reflexão de fé traz aos negros e negras um Deus com diferentes rostos, mas com um só coração que os/as ama e acolhe em suas diferenças. (Krob, 2014, p. 3635).

Os três pontos apresentados por Silva (2010) dizem respeito à perspectiva tanto crítica quanto “política” que a TFN busca estabelecer. Acerca do primeiro ponto, “Recuperação do corpo como lugar de manifestação de Deus”, percebe-se a defesa de um ponto de vista que se contrapõe a uma visão eurocêntrica do divino e reivindica o “corpo” negro como espaço de manifestação da sacralidade, algo que se contrapõe não só à representação da imagem de um Deus “branco”, mas também à “negação” da importância do corpo na teologia dita “tradicional” – conforme aponta Candiottto (2021), ao discutir a hierarquização entre “físico” e “espiritual” da teologia patriarcal, que a TF busca desconstruir. Já o segundo ponto, “História e Memória”, considera a relação entre as populações negras e sua ancestralidade, sua memória; pensando essa relação como um elemento essencial na vivência da espiritualidade, de modo a resistir à supressão cultural típica da herança colonial. Esse objetivo coaduna com o terceiro ponto que, sem “rejeitar o cristianismo”, busca “enriquecê-lo” e “torná-lo ecumênico”, ou seja, libertá-lo dos sectarismos culturais e fazê-lo mais aberto às necessidades, perspectivas e tradições das populações negras, de modo a contribuir com uma ótica teológica descentrada da visão “branco-patriarcal”.

No que diz respeito à presente pesquisa, esses movimentos coadunam com a ótica presente em toda a obra de Conceição Evaristo – e em especial, em sua poesia – de reconstruir o “tecido da memória” negra – segundo Remenche e Sippel (2019) –, ao mesmo tempo em que se utiliza da linguagem como elemento central de um “desmascaramento” do “sagrado”; em diálogo com a proposição de Fanon (2008) de que a linguagem, por ser um dos principais agentes do “branqueamento cultural”, exige sempre uma “tomada de posição” por parte do “colonizado”. Nesse sentido, em termos literários, a TFN se apresenta não enquanto “conceito” ou teorização, mas como materialização poético-simbólica, gerando significações que reivindicam, para a mulher negra, um espaço até então restrito dentro das óticas “branco-patriarcal” do “sagrado”.

Acerca desse último movimento, a TFN discute as relações entre raça, cultura e sacralidade levando em consideração os atravessamentos históricos que as constituem, ao mesmo tempo em que busca pensar como tais atravessamentos se deram no âmbito religioso

e/ou teológico, sobretudo no impacto intercultural e inter-religioso. No contexto brasileiro, inserido no universo maior da América Latina, a compreensão desses atravessamentos diz respeito, também, ao sincretismo religioso, próprio da fusão entre as crenças religiosas reprimidas pela tradição teológica eurocêntrica e elementos oriundos dessa mesma tradição, retomados culturalmente dentro dos processos de resistência. Segundo Andrade (2009):

No percurso da história religiosa brasileira, a Igreja embora perseguisse os infiéis e heréticos através da Inquisição, transigia com determinadas práticas dos segmentos populares e étnicos que conviviam na colônia, o que facilitou a permanência de uma religiosidade popular que mesclava tradições bem distintas. A esta interpenetração de crenças e ritos para produzir novas formas religiosas convencionou-se atribuir o conceito de sincretismo. (Andrade, 2009, p. 108)

Isso significa, portanto, que o sincretismo²⁴, enquanto resultante da fusão de crenças populares – e nesse caso específico, dos modos de resistência pelos quais os africanos escravizados conseguiram garantir a manutenção de seus sistemas de crenças, mesclados à simbologia católica –, surgiu a partir das “práticas dos segmentos populares e étnicos” no período colonial, das quais derivam a natureza “plural” da religiosidade brasileira – no dizer de Câmara Cascudo (1974) –, ainda que tal pluralidade tenha sido por muito tempo reprimida e perseguida pela ótica religiosa eurocêntrica.

Nesse sentido, o sincretismo, mais do que uma imposição histórica, decorrente da necessidade de resistir às crenças impostas pelo colonizador, tornou-se, com o tempo, uma marca da própria pluralidade religiosa impregnada na consciência coletiva do país – mesmo que, por vezes, relegada à posição de subalternidade. A partir desse aspecto, a TFN se insere no contexto brasileiro, a partir de sua reflexão teológico-crítica, como um campo de discussão para a ruptura de tais arbitrariedades históricas, garantindo à mulher negra uma posição no âmbito da teologia.

Considerando a tradição crítico-textual já estabelecida pela Teologia Feminista, mas trazendo à luz o contexto das culturas de matriz africana, a TFN não se limita, portanto, a uma compreensão do sagrado e do divino dentro da tradição judaico-cristã “ortodoxa”, mas busca, segundo Krob (2014), pensar Deus a partir dos sincretismos, dos atravessamentos culturais e da herança africana – o que implica “ir além” da visão estrita do divino nos textos bíblicos,

²⁴ Andrade (2009) faz a ressalva de que, apesar do termo “sincretismo” ter caído em certo desuso em alguns círculos acadêmicos, pela conotação pejorativa que adquiriu ao longo do tempo, o mesmo se mostra ainda um conceito inteiramente operativo e necessário à compreensão do fenômeno religioso na contemporaneidade, sobretudo no Brasil – e no nosso caso, na obra de Conceição Evaristo (2017) –, não devendo, portanto, ser descartado.

incorporando aspectos próximos da oralidade, tal como se faz presente na poesia de Evaristo (2017).

Sendo a oralidade, segundo Machado (2014), um elemento essencial das culturas africanas – e em especial a ioruba, que junto com a banto representa a principal matriz cultural da “africanidade” no Brasil e, consequentemente, da própria “cultura brasileira” –, o pensamento teológico focado na perspectiva da mulher negra, sobretudo quando se afasta de uma esfera estritamente cristã, aponta para a necessidade de se retomar as tradições orais e crenças tradicionais, como um caminho para repensar o divino em diálogo com as demandas da contemporaneidade.

Nesse sentido, a tradição oral ioruba – a exemplo dos *ìtans*, discutidos no tópico anterior – oferece uma perspectiva mítico-literária do divino que, ao mesmo tempo em que diverge da imagem do “Deus-pai branco”, possibilita uma releitura crítica da própria compreensão do que seria o “divino” dentro de uma cultura fortemente influenciada pela tradição judaico-cristã, mas atravessada por matrizes religiosas africanas, como é a própria sociedade brasileira. Sendo assim, dentro da proposta de repensar a divino em uma ótica anti-patriarcal e antirracista, a Teologia Feminista Negra apresenta alguns “caminhos” de discussão e práxis reflexiva, do qual um dos mais destacáveis – e para Krob (2014), intercambiável com a TFN – é a Teologia Ecofeminista.

Amparada no Ecofeminismo – corrente feminista que enxerga a submissão da mulher na sociedade patriarcal como semelhante à dominação da natureza pelo homem – a Teologia Ecofeminista se aproxima da TFN, segundo Krob (2014), a partir do momento em que aponta como os mecanismos de dominação justificados culturalmente pela teologia patriarcal instituíram a ideia de que o homem, enquanto suposto ser “superior” espelhado em um “Deus-pai”, teria o direito de “desfrutar” e dominar a natureza e a mulher. Essa percepção da dominação masculina na Teologia Ecofeminista leva em consideração o modo como as religiões politeístas – ligadas ao culto das forças da natureza, e muitas vezes ao culto do “feminino” –, foram suprimidas pela crença monoteísta que estabelece uma dualidade entre “criador” e “criatura”, ao mesmo tempo em que separa o homem da natureza e o homem da mulher. Essa lógica está alicerçada, segundo Krob (2014), na compreensão de que “com a queda do politeísmo e o início do monoteísmo, passa-se a adorar um Deus patriarcal e masculino que vê na mulher, assim como na natureza, um perigo que deve ser dominado.” (Krob, 2014, p. 3636).²⁵

²⁵ Interessante ressaltar que Krob (2014) se refere, sobretudo, ao “politeísmo” a partir da perspectiva negra – o que diz respeito, por exemplo, à cultura ioruba, subjacente à poética de Conceição Evaristo – e não às sociedades

Com isso, considerando a relação simbólica que, durante séculos, estabeleceu uma ligação entre a mulher e a natureza – assim como a forte conexão que as religiosidades africanas tradicionais possuem com o culto ao “natural” –, Krob (2014) afirma que a Teologia Ecofeminista se coaduna com a TFN na busca por uma compreensão teológica que reconcilie o humano e o divino com a natureza, trazendo à luz a imagem de um “divino feminino” ancestral, ligado à convivência “justa” e equilibrada com o ecossistema. Desse modo, ao abraçar as perspectivas da Teologia Ecofeminista, a TFN pode oferecer uma visão da sacralidade e do divino amparada culturalmente na imagem da Mulher Negra, encarada aqui enquanto manifestação “corporal” da divindade, sendo ela, também, “espelho” do divino – perspectiva que aparece de forma marcante na poesia de Conceição Evaristo, conforme discutiremos nas análises.

É nesse sentido, portanto, que ao resgatar elementos simbólicos das tradições literária orais – dentre as quais os *itans*²⁶ – e interpretá-los à luz do pensamento teológico feminista, a TFN aprofunda o trabalho da TF de, a partir de uma leitura teológico-crítica, “fundar” uma imagem do divino que se contrapõe tanto à teologia “patriarcal”, quanto à teologia “branca”. Esse movimento, entretanto, apesar de seu aspecto “fundante”, é muito mais uma “retomada” do que uma construção inteiramente contemporânea, pois busca, tanto através da releitura crítica dos textos bíblicos (TF), quanto da valorização da tradição ancestral negra (TFN), resgatar uma perspectiva do divino que, apesar de “adormecida” por séculos de predominância patriarcal, resiste enquanto arquétipo “profundo” nas brumas da (in)consciência humana, encontrando eco nos mitos tradicionais e, mais recentemente, nas poéticas contemporâneas de Evaristo (2017) e Garcia (2020). Trata-se do simbolismo do “divino feminino” arcaico, o arquétipo da Grande Mãe.

2.5 A Deusa “primitiva” e a Grande Mãe: o divino feminino arcaico e suas correspondências arquetípicas

politeístas como um todo, a exemplo das culturas grega e romana antigas, que apesar de não serem monoteístas, eram predominantemente patriarcais. Essa percepção de uma cultura negra tradicional baseada no politeísmo e na proeminência das mulheres na sociedade coaduna com as reflexões de Akínrílú (2011)

²⁶ Acerca da importância das tradições literárias orais no resgate de uma sacralidade ancestral, Machado (2014), ao discutir sobre a importância de um “rememoração mítico” das culturas negras, afirma: “Em cada pedacinho de mito, em cada pedacinho da oralidade encontra-se conhecimento, pois nosso corpo está atrelado ao conhecer e o corpo é todo ele, cabeça, pele, cabelo, sangue, olfato, audição... e todo ele está impregnado de ancestralidade, é memória viva, pois é fruto da experiência.” (Machado, 2014, p. 63). Em Conceição Evaristo, especialmente em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), essa ótica de “rememoração” e consciência “poético-corporal” adquire nuances específicas, ligadas à “potência divina” do feminino.

A ideia de um “divino feminino” – ou ainda de um “divino” sob uma perspectiva “feminina” – não constitui, em termos históricos, uma novidade conceitual estabelecida pelas teologias feministas, mas diz respeito muito mais a uma tentativa de “resgate”, de retomada de antigas concepções do “sagrado” que parecem ter sido “soterradas” por séculos de patriarcalismo. Essas antigas concepções, conforme Campbell (2015), consistem no que certos setores da historiografia e da mitologia analítica, assim como da Ciência das Religiões, chamam de “culto à Grande Deusa” – uma forma “primitiva” de religiosidade, supostamente anterior à consolidação de um sistema patriarcal propriamente dito. Segundo Campbell (2015):

Na arte da Antiga Idade da Pedra, no período das cavernas do sul da França e norte da Espanha [...] o feminino está representado naquelas pequenas estatuetas chamadas de “Vênus”, agora bem conhecidas, e que mostram uma figura nua. Seu corpo é sua magia: ele invoca o masculino e é também o vaso de toda vida humana. A magia feminina é, portanto, básica e natural. O masculino, por outro lado, é sempre representado em algum papel, desempenhando uma função, fazendo algo. (Campbell, 2015, p. 18).

As famosas “estatuetas de Vênus”, destacadas por Campbell (2015), consistem em um conjunto de imagens de finalidade controversa, oriundas tanto da Europa quanto de outras regiões da Eurásia, as quais foram interpretadas, por parte da historiografia, como “provas” de uma antiga compreensão do sagrado que colocava a Deusa – ou o “feminino” – em centralidade (Cf. Guerra, 2021). Campbell (2015), entretanto, vê nessas imagens não a evidência de uma “supremacia” ou posição de especial destaque da mulher na sociedade paleolítica, mas sim o primórdio de uma lógica patriarcal, que “reduz” a mulher à magia do corpo, o que está conectado à divisão de tarefas que se estabelecia naquele período: os homens com o papel “ativo” da caça, e as mulheres com o papel “passivo” de colher raízes, frutas e pequenos animais – papéis que estariam na origem das divisões culturais, que posteriormente, sedimentariam o patriarcado.²⁷

Essa afirmação inicial de Campbell (2015) é questionada por autoras como Lerner (2019) e D’Eaubonne (1977), que situam a “origem” do patriarcado – e consequentemente, de uma ideia de “divino patriarcal” – em um período muito mais recente do que o Paleolítico, sendo decorrente não de uma situação “natural” de divisão social, mas de um longo “processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2.500 anos, de cerca de 3100 a 600

²⁷ Estudos recentes, entretanto, têm posto em xeque a ideia de uma divisão “estrita” dos papéis masculinos e femininos na Pré-história, apontando que as mulheres também desempenhavam funções até recentemente vistas como “masculinas” para aquele período. Cf. reportagem sobre o assunto: <https://www.correiobraziliense.com.br/ciencia-e-saude/2023/12/6666705-mulheres-tambem-eram-cacadoras-na-pre-historia-aponta-estudo.html>

a.C. [...] em ritmo e momentos diferentes, em sociedades distintas.” (Lerner, 2019, p. 29). Ou seja: o patriarcado e a perspectiva patriarcal do sagrado não seriam uma instituição “original” da humanidade – como aparece, inclusive, na leitura patriarcal que se faz dos mitos bíblicos –, mas sim uma construção socialmente deliberada, por meio da qual o poder dos homens se sobrepôs a uma ordem anterior, possivelmente mais “igualitária” ou mesmo “matriarcal”.

Ainda que, segundo Guerra (2021), a hipótese de um “matriarcado primitivo” – no qual as mulheres, no início das sociedades humanas, teriam tido papel de supremacia – seja hoje questionada e alvo de controvérsia, há evidências, tanto históricas quanto culturais, que apontam para um período de relativa igualdade, ou ao menos de menor desigualdade entre homens e mulheres, nas sociedades antigas.

Para Campbell (2015), esse período não teria sido o Paleolítico (cerca de 30.000 a.C.), mas sim o Neolítico (cerca de 10.000 a.C.), com a invenção da agricultura, a qual teria desencadeado uma “mudança” nas relações sociais intimamente relacionada à religiosidade: sendo a mulher, desde períodos anteriores, associada simbolicamente com a natureza e a Terra – inclusive ao dom de “dar a vida”²⁸ –, a agricultura e a fertilidade se tornaram atributos da Deusa, do divino feminino, personificação máxima das forças criadoras, geradoras e transformadoras do mundo natural. Com isso, a compreensão do divino nessas culturas neolíticas, ligada ao culto à terra, teria gerado uma perspectiva do feminino que, se não fosse propriamente “matriarcal” – no sentido de colocar a mulher como “poder absoluto” – era ao menos “matricial”, segundo D’Eaubonne (1977), por indicar uma posição proeminente do feminino. Afinal, ao constituir um “espelho” da Deusa, a mulher seria a intermediária perfeita para a conexão entre o humano e o divino, necessária à fertilidade dos campos; concepção que aparece simbolicamente na poesia de Evaristo (2017).

Desse modo, com o desenvolvimento das primeiras civilizações – amparada no sistema social agrícola – teria ocorrido um período chamado por Campbell (2015) de “Era de Ouro” do divino feminino, no qual as deusas, em posição de proeminência, “não apenas abarcavam tudo, mas eram também agentes de todas as transformações” (Campbell, 2015, p. 25). Para Qualls-Corbett (1990), as sociedades da Antiguidade colocavam o divino feminino enquanto “centro” da sacralidade em sua potência geradora, de modo que todos os homens, inclusive os reis, prestavam culto a uma das “formas” da Deusa, personificada no Oriente Próximo pela figura

²⁸ Para Ribeiro (2012), essa associação exclusiva do ato de “dar vida” à figura da mulher se devia ao fato de, na Pré-história, ainda não se ter conhecimento acerca do papel do macho na procriação. Nesse sentido, o “poder geracional” seria exclusivo da mulher – crença que continuou a reverberar em certos mitos da Antiguidade, como o mito grego da deusa Gaia e seus múltiplos processos de partenogênese – e cujo simbolismo surge de forma marcante em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo.

da “prostituta sagrada” – uma sacerdotisa com a qual o rei se “unia” periodicamente, em um ritual para garantir a fertilidade e prosperidade. Para D’Eaubonne (1977), ainda que tenham existido, nesse mesmo período, divindades masculinas de destaque, não havia, nas sociedades agrícolas antigas, “concorrentes” à altura da Deusa – visto que o princípio de geração, ao menos nos primórdios das civilizações, não estaria ainda relacionado ao “masculino”; o que tornava inconcebível, dentro dessa compreensão, a ideia de um “Deus-pai criador”.

A “derrocada da Deusa”, segundo Campbell (2015), teria tido início com a substituição da centralidade do sagrado, antes feminina, pela masculina – o que seria decorrente de contatos culturais e invasões de outros povos que não possuiriam uma cultura de base agrícola, mas sim pastoril, a exemplos das culturas indo-europeias. Para Campbell (2015), o contato violento com essas culturas trouxe a imagem do “Deus guerreiro” para povos até então “pouco afeitos” à guerra, o que teria gerado uma substituição gradual da Deusa-mãe pelo “Deus-pai todo poderoso” – inicialmente uma personificação do poder bélico tribal, e posteriormente, também um “deus criador”. Esse processo teria ocasionado, conforme Lerner (2019), uma diminuição gradual do papel e dos direitos da mulher em diversas sociedades da Europa, Oriente próximo e Ásia no período entre a Idade do Bronze e o século VII a.C., coincidindo com o período em que, segundo Feldman (2006), a leitura patriarcal dos mitos bíblico se sedimenta no judaísmo antigo, decorrendo por vezes na “demonização” das antigas divindades femininas – a exemplo de Lilith, conforme é explorado poeticamente por Adriane Garcia (2020).

Com isso, para Lerner (2019), Campbell (2015) e D’Eaubonne (1977), o surgimento das sociedades patriarcais está intimamente ligado à construção de uma visão patriarcal do divino, à “derrocada da Deusa”, que teria retirado a mulher de sua posição “sagrada”, ao mesmo tempo em que restringiu seus direitos e sua sexualidade. Desse modo, a consolidação de uma visão patriarcal judaico-cristã – posteriormente acrescida de uma ótica eurocêntrica, apontada pela Teologia Feminista Negra – substituiu a “Deusa primitiva” pelo Deus-pai, ajudando a “justificar” teologicamente o patriarcado a partir de leituras enviesadas dos textos bíblicos.

Entretanto, conforme aponta Lerner (2019), esse processo ocorreu de forma gradual e variável, de modo que muitas sociedades – em especial, as distantes do Oriente próximo e que só muito recentemente tiveram contato com a cultura europeia judaico-cristã – mantiveram elementos “matriciais”, nos quais se pode perceber uma posição mais “forte” e assertiva das mulheres, assim como concepções de gênero distintas ou “inexistentes”, a exemplo da cultura ioruba, conforme Akínrílì (2011) e Oyewumi (2017). Além disso, Campbell (2015) destaca que a Deusa, assim como a ideia de um “divino feminino”, nunca “morreu” na coletividade, mas se manteve nas tradições mitológicas enquanto “resquício”, ou arquétipo primordial do

“divino feminino” – o qual vem sendo resgatado pela teologia e a literatura, a exemplo das obras poéticas de Evaristo (2017) e Garcia (2020), como uma contraposição ao “divino patriarcal”, a partir da própria (in)consciência humana.

2.5.1 A Deusa enquanto construção arquetípica primordial

Quando compreendida em seu aspecto simbólico, a Deusa – ou o conceito de um “divino feminino arcaico” – se manifesta em certos níveis da compreensão humana através de uma forma arquetípica: o arquétipo da Grande Mãe. Tomando como referência o conceito de arquétipo postulado por Jung (2016), para quem, em linhas gerais, os arquétipos são “uma tendência a formar representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original” (Jung, 2016, p. 83), é possível definir o arquétipo da Grande Mãe como um “motivo” simbólico arcaico, culturalmente compartilhado por diversas civilizações ao longo de milênios, o qual recebe, em cada cultura, uma “forma” ou representação própria, mas sem perder suas características “originais”.

Nesse sentido, o arquétipo da Grande Mãe, derivado da imagem original da Deusa “primitiva” apresentada por Campbell (2015), se manifesta em cada cultura com uma “roupagem” que é condizente aos elementos específicos daquele meio – sendo que essa roupagem, não raro, se faz presente enquanto centralidade nos mitos, lendas e literatura de diversos povos, além de por vezes adquirir um aspecto religioso. Com isso, é possível, segundo Jung (2016), enxergar o arquétipo da Grande Mãe em ligação estreita com as figuras maternas divinas em diferentes sistemas mitológicos, a exemplo das *yabás* na cultura ioruba e de figuras como a Virgem Maria, na tradição cristã. Para Jung (2016), o que essas figuras culturalmente díspares apresentam em comum é justamente o fato de corresponderem à imagem de uma “mãe divina”, geradora do mundo ou da divindade – enquanto “mãe de Deus” ou “dos deuses” –, correspondendo a uma associação arcaica do feminino com a maternidade; que segundo Campbell (2015), remonta ainda ao Paleolítico.

Neumann (2021), em um importante estudo sobre a figura da Grande Mãe, apresenta esse arquétipo como um elemento central na “formação da consciência” humana, dada a aparente “universalidade” do mesmo em diferentes culturas, assim como a considerável influência que exerce nas manifestações artísticas e na psique.²⁹ Desdobrando as reflexões

²⁹ É importante ressaltar que o conceito de arquétipo formulado por Jung (2016) e desenvolvido pelos “pós-junguianos” – como Neumann (2021) e Campbell (2015) – foi desenvolvido originalmente enquanto conceito da psicologia analítica, de modo que corresponde, no sentido original, a formulações próprias da psique humana, mas

iniciais de Jung (2016), Neumann (2021) desenvolve uma compreensão do arquétipo da Grande Mãe tendo em vista a sua “formação” na consciência. Para o autor, a Grande Mãe surge originalmente na psique através da forma simbólica do “ouroboros”, a “serpente circular”, a qual representa, na fase infantil, o momento em que as figuras arquetípicas do “Grande Pai” e da “Grande Mãe” ainda não estão propriamente definidas, mas se encontram “misturados” em uma “totalidade ourobórica, que também surge como símbolo dos pais primordiais unidos” (Neumann, 2021, p 33). Ou seja: nas fases iniciais de desenvolvimento da psique, quando não há um contato tão intenso com o mundo externo, a criança ainda não tem formulada uma “imagem” do que seria o “masculino” (o Grande Pai) e o “feminino” (a Grande Mãe), os quais só penetrariam na sua consciência, tomando formas específicas, a partir de um contato posterior com a cultura –, quando as imagens arquetípicas, em seus formatos culturais, penetram na consciência e formam uma “compreensão de mundo”.

Passadas as fases mais “infantis” da consciência, a imagem da Grande Mãe, segundo Neumann (2021), se condensa na figura da “Grande Mãe ourobórica”, a qual ainda possui uma certa indefinição, mas já apresenta uma forte predominância de imagens “maternais” e “femininas”, que aos poucos darão origem à figura da Grande Mãe propriamente dita. Essa fase mais “confusa” da formação arquetípica, entretanto, continua encontrando eco em certas formulações culturais, uma vez que se relaciona à imagem da Deusa em sua correspondência total com a natureza, com as forças naturais – tal como era compreendida, segundo Campbell (2015), pela humanidade na pré-história. Nesse sentido, a “Grande Mãe ourobórica” poderia ser interpretada como a imagem de um “divino feminino” ainda “sem forma” humanizada, mas que corresponde à potencialidade total da natureza, identificada na mitologia e nas religiões como uma certa “imanência” do feminino – a qual surgirá simbolicamente na poesia de Conceição Evaristo.

Uma vez “formada” a imagem completa da Grande Mãe, Neumann (2021) aponta que esse arquétipo se torna diretamente identificável com o “feminino” e o “mundo natural”, perspectiva cuja origem remete às compreensões arcaicas desses conceitos. Para Ribeiro (2012), há uma relação intrínseca entre a compreensão que os povos pré-históricos e neolíticos tinham do “divino feminino” e da “natureza” e o arquétipo da Grande Mãe em seu sentido “totalizante”: nessa perspectiva “arcaica”, o feminino, e não o masculino, seria a força geradora,

com uma base coletiva, cultural. Dado ao seu aspecto transdisciplinar, o conceito de arquétipo vem sendo reutilizado pela crítica literária há décadas, a exemplo da teoria de Meletínski (2019) sobre os “arquétipos literários” – sendo essa noção essencial às “chaves arquetípicas” utilizadas na análise de Evaristo (2017) e Garcia (2020).

transformadora e atuante do universo – anterior a qualquer “potência masculina” –, representando uma perspectiva simbólica do divino que, ainda presente em diversos mitos e na literatura em geral, traz a figura da Deusa ou Grande Mãe como a representação “máxima” do “feminino universal”³⁰.

Esse “feminino”, entretanto, não apresenta, segundo Neumann (2021), uma caracterização “monolítica”, única, mas é ambivalente em suas manifestações simbólicas, uma vez que se funda na já mencionada compreensão arcaica do “feminino-natural”. Nesse sentido, a Grande Mãe, tal como entendida pelos povos pré-históricos – e cuja simbologia atravessou os séculos e milênios posteriores – possui uma “*coincidentia oppositorum* em virtude de ser uma única entidade com personalidade ambígua: Mãe Bondosa e Terrível – útero e túmulo da humanidade – assim reverenciada porque promovia a vida e a morte.” (Ribeiro, 2012, p. 68). Ou seja: encarada como uma potência original corresponde à própria ambivalência da natureza, a Grande Mãe é tanto a “Mãe Bondosa”, aquela que dá a vida, acolhe e protege; quanto a “Mãe Terrível”, aquela que tira a vida, destrói e transforma. Para Ribeiro (2012), essas “personalidades” distintas da Grande Mãe representavam, originalmente, o modo como a humanidade enxergava a “Mãe Natureza”: a Mãe Bondosa corresponde aos aspectos da Natureza que, a partir da perspectiva humana, seriam mais “agradáveis” e “calorosos” – a exemplo da primavera, do verão etc. –, enquanto a Mãe Terrível seria o lado “desagradável” da Natureza – o inverno, a morte. Com o tempo, essas imagens ambivalentes e complementares ao arquétipo maior da Grande Mãe adquiriram outras nuances, incorporando as próprias compreensões que as sociedades antigas estabeleciam para o feminino.

Portanto, para Ribeiro (2012), o arquétipo da Grande Mãe, em correspondência com a imagem da Deusa primordial, traz os aspectos “positivos” e “negativos” do feminino – a partir de perspectivas culturalmente estabelecidas –, os quais evidenciam, em última instância, as múltiplas características do feminino, para além de uma perspectiva “monolítica” patriarcal. Nesse sentido, segundo Neumann (2021), a Grande Mãe personifica o feminino tanto enquanto “geração” – na figura da Mãe Bondosa –, quanto como “transformação” – na figura da Mãe Terrível –, trazendo à tona os “dois lados” essenciais à individuação³¹ da psique. Desse modo,

³⁰ Note-se que a relação simbólica entre “divino feminino” e as forças da natureza – assim como a correspondência entre a destruição da natureza e a repressão da mulher pelo patriarcado – são postulados importantes da Teologia Ecofeminista, uma das “teologias irmãs”, segundo Krob (2014), da Teologia Feminista Negra (TFN); as quais dialogam, conforme veremos, com a poesia de Evaristo (2017).

³¹ Em linhas gerais, o processo de individuação consiste, para Jung (2016), no “amadurecimento” psíquico dos indivíduos, ou seja, no processo gradual de desenvolvimento de uma “personalidade” plena, integrada. No caso específico das mulheres, segundo Neumann (2021), esse processo é atravessado pela “integração” tanto do aspecto gerador da Mãe Bondosa, quando do elemento transformador da Mãe Terrível – de modo que esses aspectos também se fazem presentes, através do arquétipo da *anima* (o elemento “feminino” da psique “masculina”) nos

a imagem integrada da Grande Mãe representa o feminino original que, anterior às “amarras” da sociedade patriarcal, exercia uma multiplicidade de funções, perspectivas e simbologias que refletiam os “mistérios” e transformações próprias do seu simbolismo.

Acerca desses “mistérios”, Neumann (2021, p. 45) afirma que “os mistérios da transformação da mulher são, essencialmente, mistérios do sangue, os quais conduzem à experiência pessoal da própria fecundidade”. Esses “mistérios do sangue” seriam, de fato, três: a menstruação, dada a consciência que proporciona à mulher do próprio corpo e da “capacidade geradora”; a gravidez, enquanto consolidação da experiência de gerar e gestar; e o parto, enquanto experiência literal de “dar a vida” a um novo ser. Esses três aspectos, ligados às potencialidades biológicas e aos papéis culturais da maternidade, representam, para Neumann (2021), as transições do feminino e sua “conscientização” – assim como a consciência simbólica de sua própria potência “criadora” e “transformadora”; tal como surge, em diversos momentos, nas obras poéticas de Evaristo (2017) e Garcia (2020).

Outro aspecto transicional, também relacionado ao arquétipo da Grande Mãe e às “fases” do feminino, é a figuração tríplice. McLean (2020) aponta para o aspecto trino da Grande Mãe a partir da representação de três figuras distintas: a “Virgem”, a “Mãe” e a “Anciã” – sendo que duas dessas figuras, a Virgem e a Mãe, correspondem aos “mistérios do sangue” descritos por Neumann (2021), por trazerem a simbologia da menstruação (a Virgem), da gravidez e do parto (a Mãe). Segundo McLean (2020), essa representação tríplice do divino feminino, comum em diversas mitologias, confere uma figuração “trina” a uma mesma divindade, ou cria “trios” de deusas que, unidas, representam as “fases” da juventude, maturidade e velhice da mulher. Essas distintas “qualidades” da Grande Mãe, por coadunarem com as transformações próprias do feminino “cultural”, possuem, conforme McLean (2020), a potencialidade de “romper” com certos aspectos dicotômicos próprios da perspectiva patriarcal – como a divisão entre “bem” e “mal” – que erroneamente são atribuídos, pela ótica patriarcal, às figuras da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível, respectivamente. Essa “ruptura” de dicotomias se faria possível, portanto, através de uma ideia de feminino que, não restrita às concepções patriarcais do “papel” positivo ou negativo da mulher – em especial, daquilo que se “espera” do feminino –, pauta suas representações, por outro lado, na própria vivência de uma “feminilidade” baseada na experiência da mulher.

homens. Sendo manifestações da psique, esses processos comumente se apresentam nos mitos, narrativas e obras literárias, adquirindo nuances simbólicas e estéticas que, analisadas a fundo, remetem à individuação, conforme veremos na discussão sobre a dualidade Eva-Lilith/Lilith-Eva na poesia de Adriane Garcia (2020).

Com isso, o arquétipo da Grande Mãe possui, a partir da ótica de Neumann (2021) e de McLean (2020), uma certa “universalidade” que, ao conferir múltiplos “papéis” e formas ao “ser mulher”, rompe arquetipicamente com qualquer determinação “fixa” do feminino dentro da visão do patriarcado. Isso porque, sendo originária, segundo Ribeiro (2012), de uma compreensão de mundo anterior à consolidação do patriarcalismo – e de uma visão patriarcal do divino, conforme D’Eaubonne (1977) – a Grande Mãe é imbuída de uma carga simbólica que “expande” as possibilidades do feminino, ao mesmo tempo que confere à mulher o “poder” arquetípico de “criar” e “transformar” a realidade – tanto em um sentido espiritual, quanto em um sentido psicológico e/ou social.

Esse aspecto “livre” da Grande Mãe, sobretudo quando confrontado com o olhar patriarcal, fica evidente na caracterização da Mãe Terrível – em especial pelo fato de esta representar, segundo Neumann (2021), os aspectos “transformadores” do feminino, originários da perspectiva pré-histórica do confronto com o “lado sombrio” da Natureza. Desse modo, por personificar, originalmente, tudo aquilo que a humanidade via como “hostil” na “Grande Mãe Natureza”, a Mãe Terrível se transformou, com o tempo, em um símbolo de tudo aquilo que é “temido” ou “rejeitado” no feminino – incluindo os aspectos mais “selvagens”, “terríveis” e/ou assertivos da mulher, os quais foram veementemente suprimidos pela ótica patriarcal. Para Ribeiro (2012), esse lado “terrível” da Grande Mãe se manifesta no livre exercício da sexualidade, a qual, no passado, era o símbolo do “poder feminino” sobre os homens:

Qualls-Corbett (1990, p. 26-30) comenta que, centenas de anos antes de Cristo, o fascínio masculino pela Deusa levou muitos gregos aos templos de Afrodite para aprenderem com as prostitutas sagradas a arte de amar a fim de vivenciarem com a Deusa o êxtase sexual, ainda que a conjunção carnal se concretizasse apenas como uma fantasia ou através de uma possessão psíquica. Entretanto, o que eles buscavam era o contato com o divino. Ativado pelo arquétipo da Deusa, o imaginário masculino experimentava emoções sagradas no santuário do coração. A Deusa era virgem, impenetrável, simbolicamente completa, e mantinha os homens – seus consortes – sob seu domínio, de quem se servia apenas como agentes fertilizadores. A eterna virgindade significava que ela pertencia a si própria. Mesmo casada, sua condição de virgem não se alterava porque o esposo não a dominava. O fato de não pertencer a um homem assegurava sua reconhecida independência. (Ribeiro, 2012, p. 68)

Note-se, portanto, que o sentido original da “virgindade” atrelada ao feminino não dizia respeito à “castidade” sexual, mas sim ao caráter “impenetrável” do poder feminino – da mulher que pertencia a si mesma, encarnada na figura da sacerdotisa sagrada, segundo Qualls Cobertt (1990). Através da sexualidade, a Deusa representava o poder ancestral da geração, do domínio sobre o próprio corpo, da fertilidade e do êxtase divino, sendo a figura divina “por excelência”, dada a sua potencialidade criadora. Com isso, a sexualidade feminina – assim como a

capacidade de reprodução – se tornou, conforme Riberio (2012), o principal “alvo” do patriarcado, justamente por simbolizar tanto o “mistério” maior da Deusa, quanto por representar o caráter assertivo e transformador da Mãe Terrível, que assume a sua posição de dominação – o que, com tempo, se tornou perturbador para o poder patriarcal, conforme veremos poeticamente em Garcia (2020).

Esta seria a origem, segundo Ribeiro (2012), da repressão sexual imposta pelo sistema patriarcal consolidado – consolidação essa que passou, inevitavelmente, pelo reforço da imagem de um “Deus-pai” poderoso em detrimento da Deusa-mãe, sobretudo por meio da instituição de perspectivas míticas androcêntricas, a partir das leituras patriarcais do mito bíblico da criação. Com isso, o poder feminino representado pela sexualidade, assim como o aspecto “perturbador” da Mãe Terrível, teria sido “castrado” pelo patriarcado através da demonização desse aspecto, assim como da valorização “distorcida” da Mãe Bondosa – reinterpretando as imagens da Virgem e da Mãe sob um viés patriarcal. Sendo assim, o que a perspectiva patriarcal teria feito foi excluir ou rejeitar o lado mais “incômodo” do feminino, reforçando apenas os aspectos mais “submissos” da feminilidade, que, no entanto, pouco tinham a ver com a imagem original do feminino “gerador”. Portanto, figuras como a Virgem Maria – “virgem” em seu sentido de castidade sexual, de “concebida sem pecado” – representariam, de certo modo, a imagem da Grande Mãe ressignificada pelo patriarcado, com o objetivo de caracterizar um papel “casto” que se espera das mulheres.³²

Essa perspectiva, porém, apesar da influência considerável na sociedade ocidental – e sedimentada na religiosidade judaico-cristã –, nunca foi absoluta. Seja nas sociedades que mantiveram elementos matriciais, como a cultura ioruba tradicional, seja através de mitos e figurações literárias que romperam e vêm rompendo com esse status – e mesmo na própria teologia, conforme vemos nas TFs – a Deusa, enquanto figura simbólica arquetípica, tem cada vez mais “retornado” à contemporaneidade de forma ressignificada, desta vez através da literatura.

2.5.2 Imagens da Deusa na contemporaneidade: o divino feminino resgatado pelo espaço literário

³² Importante frisar que tais leituras não precisam ser consideradas como “absolutas”, visto que a própria Teologia Feminista, como pontuado por Gebara (1992), Candiottto (2021) etc., enxerga nas personagens femininas bíblicas uma certa “assertividade” que, em uma leitura restrita do texto bíblico, pode passar despercebida. Essa perspectiva, entretanto, só se torna mais evidente no contato hermenêutico com o próprio texto, de modo que, no que se poderia chamar de “consciência coletiva” da tradição judaico-cristã – orientada na leitura patriarcal sobre os textos bíblicos –, o que acaba por prevalecer é uma perspectiva de submissão do feminino.

Sendo a literatura – e em específico, as narrativas bíblicas, quando lidas sob um viés “branco-patriarcal” – o meio pelo qual se consolidou, na consciência coletiva ocidental, a imagem de um “Deus-pai patriarcal”, com todas as conotações envolvidas no âmbito cultural e teológico, é natural que seja a literatura o “espaço perfeito” para o “retorno da Deusa” e para a ressignificação do sagrado pela ótica do feminino.

Mais do que um exercício de interpretação hermenêutica, o qual já vem sendo realizado pelas Teologias feministas, o “retorno da Deusa” na literatura ocorre, segundo Ribeiro (2012), por meio da retomada de figurações simbólicas que, lidas a partir dos formatos culturais que exercem e do “motivo” que as impulsiona, remetem diretamente ao arquétipo da Grande Mãe. Nesse sentido, embora a imagem da Deusa, enquanto correspondência da Grande Mãe, nunca tenha desaparecido da consciência coletiva, é só na contemporaneidade, com o avanço dos feminismos e seus campos adjacentes – como as Teologias feministas – que a Grande Mãe tem ressurgido em um viés não-patriarcal, rompendo com a imagem de castidade gerada pela “distorção” simbólica da Mãe Bondosa e assumindo, também, seus aspectos “terríveis”.

Na literatura contemporânea, e mais especificamente na brasileira, a imagem da Deusa, através do arquétipo de Grande Mãe, vem se inserindo sobretudo na escrita de autoria feminina, por meio da qual diversas autoras, em uma busca cada vez mais consciente, têm encontrado tanto na retomada de motivos mitológicos, quanto na releitura crítica dos textos sagrados, a “matéria-prima” para repensar o feminino em um viés anti-patriarcal.³³ Nesse sentido, levando em conta a tese de Meletínski (2019) de que os mitos são, em essência, importantes repositórios arquetípicos para a literatura, a escrita de autoria feminina tem retomado a imagem da Grande Mãe levando em consideração as tradições culturais e simbólicas que atravessam o próprio “imaginário nacional” – em nosso caso específico, a tradição judaico-cristã e a tradição ioruba. Dado o forte caráter mítico-literário dessas tradições, muitas escritoras – e por vezes, alguns escritores – têm retomado os elementos míticos que fundamentam essas tradições, reinterpretando ou ressignificando esses elementos e conferindo a eles um viés literário que, em diversos aspectos, remonta tanto às necessidades críticas da contemporaneidade, quanto ao resgate de estratos culturais subalternizados.

³³Dentre as autoras brasileiras contemporâneas cujo trabalho, em algum grau, se situa nesse campo de releituras do sagrado, é possível assinalar nomes como Anna Apolinário (*Mistrais* e *A chave selvagem do sonho*), Carol Ruiz (*Raízes*), MÔ Ribeiro (*Paganíssima Trindade*), Milena Martins Moura (*O cordeiro e os pecados dividindo o pão*), Ivana Arruda Leite (*Cura-me, Senhor*), Angela Zanirato (*Madalenas desarrependidas*) etc. Conceição Evaristo e Adriane Garcia, portanto, fazem parte desse “movimento”.

Outro aspecto relevante desse movimento é o resgate de certas imagens culturais que foram historicamente silenciadas, não apenas por diferirem da tradição patriarcal do “sagrado”, mas por pertencerem a grupos sociais “minorizados”, a exemplo da tradição ioruba – central, segundo Lopes (2011), na composição étnica e cultura da população negra. Sendo assim, o resgate simbólico da Grande Mãe na literatura brasileira contemporânea parece estar seguindo duas vertentes que, em alguns pontos, se entrelaçam: a) a releitura crítica da tradição bíblica, através da retomada de um “olhar feminino” ressignificante sobre os textos bíblicos, o que se aproxima das Teologias feministas; b) um resgate simbólico de tradições culturais subalternizadas, que em sua própria origem já se contrapõem à perspectiva patriarcal em vários aspectos, adquirindo também um viés antirracista.

São esses dois pontos, portanto, que orientam respectivamente as produções literárias das duas autoras centrais em nossa análise: Adriane Garcia e Conceição Evaristo. Partindo de elementos simbólicos imiscuídos em suas produções poéticas – no caso de Adriane Garcia, a releitura do mito bíblico da criação a partir da perspectiva das mulheres; e no caso de Conceição Evaristo, a centralidade simbólica de um feminino negro “universal” – as duas autoras constroem, em suas obras, verdadeiras “chaves arquetípicas” que nos permitem enxergar o “retorno da Deusa” na literatura, ou ainda a ressignificação do “sagrado” pela ótica do feminino.

2.6 *Ìyàmi* e as *Yabás* e Eva-Lilith: chaves arquetípicas para uma leitura analítica de Conceição Evaristo e Adriane Garcia

A seguir, apresentamos as principais chaves arquetípicas – enquanto desdobramentos “mítico-literários” do conceito de arquétipo formulado por Jung (2014) –, que servirão de base para as investigações analíticas das obras de Conceição Evaristo e Adriane Garcia, respectivamente, levando em consideração as matrizes culturais que perpassam os projetos estéticos das duas autoras.

2.6.1 – *As Yabás, Ìyàmi e a Grande Mãe Negra como expressão do “divino feminino”*

Por se situar, conforme Akínrúlí (2011), em uma sociedade na qual as mulheres tinham direitos praticamente inexistentes em outras culturas, a tradição mítica ioruba apresenta uma série de figuras divinas que, lidas sob uma ótica arquetípica, apontam para ressonâncias simbólicas da Grande Mãe. Para além do já mencionado orixá Oduduwa/Oxalá/Obatalá, com

sua ambivalência de gênero, as principais correspondências arquetípicas da Grande Mãe na tradição oral ioruba – e que aparecem na obra de Evaristo (2017) – são as *yabás*, as “orixás mulheres”, cujo culto, segundo Lopes (2011), constitui uma das bases tanto dos sistemas tradicionais iorubas, quanto das religiões de matriz africana no Brasil, a exemplo do Candomblé e da Umbanda. Considerando o grande número de *yabás* cultuadas nesses sistemas e presentes nas referidas religiões – inclusive com variantes regionais na Nigéria, algumas das quais não são recorrentes no Brasil –, há ao menos quatro orixás mulheres cujas simbologias remetem diretamente à Grande Mãe e são especialmente relevantes para nossa análise posterior: Iemanjá, Oxum, Iansã e Nanã.

Dessas quatro *yabás*, talvez a mais conhecida, inclusive pelo público leigo, é Iemanjá. Sendo o “grande orixá feminino das águas”, Iemanjá é a Deusa-mãe do mar – papel evidenciado desde a origem etimológica do seu nome, do ioruba “*Yèyé omo ejá* (‘Mãe cujos filhos são peixes’)” (Lopes, 2011, p. 701). Sendo uma divindade de grande culto tanto na Nigéria quanto no Brasil – inclusive com correspondências em outros países, como Cuba – Iemanjá apresenta características variáveis quanto a sua perspectiva de “maternidade”. Conforme aponta Barros (2006), Iemanjá tem na África uma caracterização mais “livre”, no sentido de ser uma “mãe” de sexualidade intensa e afluída – mais próxima, nesse aspecto, do arquétipo da Mãe Terrível de Neumann (2021) –, enquanto no Brasil sua imagem é mais “domesticada” ou “casta”, sobretudo por influência dos sincretismos com o catolicismo, que a associam à Virgem Maria – uma figuração arquetípica comumente associada à Mãe Bondosa. Apesar dessa distinção, Iemanjá é apresentada em ambos os contextos como uma “mãe suprema”, ligada ao elemento água – um símbolo que, segundo Bachelard (2018), está diretamente relacionado à maternidade³⁴. Com isso, Iemanjá se encaixa, na classificação tríplice de McLean (2020), na figura da Mãe, uma das “divisões” complementares do arquétipo da Grande Mãe e central na poesia de Conceição Evaristo (2017).

O mesmo simbolismo materno, porém, carregado de sensualidade – tanto no seu aspecto “original”, quanto na caracterização “abrasileirada” – está presente também em Oxum. Sendo, conforme Lopes (2011), uma orixá ligada à beleza e à fertilidade, equivalente à Vênus greco-romana, Oxum é a personificação tanto do “amor materno”, quanto da autoestima e do “amor sexual”, surgindo na maioria dos *itans* como uma figura sedutora e ambivalente, amorosa e intensa, inclusive como esposa de diversos orixás. Desse modo, Oxum se aproxima

³⁴ Em um dos tópicos do seu ensaio *A água e os sonhos*, Bachelard (2018) descreve a “água maternal” e a “água feminina” como relacionadas às “aparências leitosas e metáforas lactáceas”, as quais possuem grande presença na tradição poética – em nosso caso, na poesia de Conceição Evaristo (2017).

arqueticamente da figura da Jovem – na classificação tríplice de McLean (2020) – e da Mãe Bondosa, ainda que seu aspecto sensual e certa dubiedade nos mitos a aproxime, por vezes, da Mãe Terrível. Além disso, Lopes (2011) aponta para a existência de uma “qualidade” mais velha de Oxum, intitulada Oxum Abalô, indicando que essa orixá também se aproxima da figura da Anciã, enquanto simbologia da Grande Mãe.

Já a terceira orixá, Iansã, traz a figuração arquetípica de uma “mãe guerreira”: sendo a “senhora das tempestades e trovões, trabalhando à margem das leis e consciência” (Lima Pavei e Geraldles Júnior, 2020, p. 17), é a orixá que mais personifica uma atitude poderosa e assertiva do feminino, próxima de uma Mãe Terrível que encarna as forças mais “intensas” e por vezes destrutivas da natureza. Ao mesmo tempo, trata-se de uma figura materna que “protege seus filhos” contra o mal – vindo daí sua impetuosidade guerreira, espelhada na imagem de uma mãe que “deixa os filhos em casa” para proteger o reino (Lima Pavei e Geraldles Júnior, 2020).

Por fim, Nanã, ou Nanã Burucu, é a *yabá* que mais se aproxima, na cultura ioruba, do arquétipo da Anciã – apresentada como uma “mãe idosa”, “a mãe mais antiga, representada pelas águas paradas dos lagos e pela lama dos pântanos, de onde tudo se originou” (Lopes, 2011, p. 990). Sendo, conforme Prandi (2001), a orixá que deu o barro para que Oxalá/Obatalá/Oduduwa criasse a humanidade – o mesmo barro que, posteriormente, deve ser “devolvido” no momento da morte –, Nanã representa, segundo Lima Pavei e Geraldles Júnior (2020), o princípio da transformação, da mudança, uma vez que personifica as transições entre a vida e a morte, que simbolicamente caracterizam a existência humana. Nesse sentido, Nanã é uma figura divina que se aproxima da simbologia da Grande Mãe enquanto a figura da “experiência” – a Anciã, segundo McLean (2020) –, ao mesmo tempo em que traz toda a força da ancestralidade; elemento central, conforme Souza (2019), na construção de uma “memória-rastro” na poética de Evaristo (2017).

Esse elemento materno “ancestral”, entretanto, não é exclusivo de Nanã, nem aparece, na tradição ioruba, restrita às *yabás*. Isso porque, dentro dessa tradição, existe uma outra figura divina, de classificação complexa, que se aproxima da imagem de uma Grande Mãe antiga, ancestral e portadora de diversos aspectos ligados ao “divino feminino”: a figura de *Ìyàmi Oshorongá*. Sendo uma figura divina distinta das *yabás*, *Ìyàmi Oshorongá*, segundo Santos (2008), é a personificação do culto às “mães ancestrais”, ou seja, ao “mistério ancestral” da maternidade e à memória das anciãs – algo que remete diretamente às imagens da Deusa “primitiva” conforme Campbell (2015).

Segundo Verger (1994), o culto a *Ìyàmi* está relacionado às *ajés*, feiticeiras poderosas e temidas na tradição ioruba, sobretudo por carregarem conhecimentos mágicos tidos como

“maléficos”, os quais se relacionavam às “potências da criação” e à ancestralidade feminina. Devido a esse elemento “temível”, o culto às *Ìyàmi* – referida tanto no singular, quanto no plural, uma vez que é a personificação de “todas as mães” que vieram “antes” – era atravessado por interditos, de modo que estava restrito às mulheres, sobretudo às mais velhas, e mesmo o seu nome era motivo de tabu.

Sendo assim, *Ìyàmi* é retratada nos mitos como uma personagem “sempre encolerizada e sempre pronta a desencadear sua ira contra os seres humanos” (Verger, 1994, p. 19). Nesse sentido, ela se aproximaria da imagem da Mãe Terrível, por representar uma potencialidade feminina que, dada ao seu “poder ancestral”, encarna os aspectos “destrutivos” da natureza. Entretanto, considerando o aspecto “transformador” que Neumann (2021) atribui à Mãe Terrível, é possível compreender a figura de *Ìyàmi* como um símbolo do poder feminino ancestral que impulsiona as “transformações” – por vezes violentas – necessárias à humanidade, em especial às mulheres, em um contexto de dominação patriarcal.

Acerca desse último ponto, Barros (2006) afirma que a “ira” de *Ìyàmi* tem relação direta com a ascensão do patriarcalismo:

As Iyá Mi, grandes mães que presenciaram e participaram da origem e criação do mundo, segundo a narrativa ioruba, detiveram enorme poder – eram o próprio poder feminino de criação em si, pois elas bastam em si mesmas – e o perderam para o homem. A essa perda, simbólica ou real, é que se relaciona a ira primordial das implacáveis ajés, da grande cólera presente nos mitos referentes a Iyá Mi Oxorongá, ao mesmo tempo feiticeira e mãe devastadora. (Barros, 2006, p. 127).

Ou seja, a “cólera” de *Ìyàmi* tem uma motivação específica: a derrocada do poder feminino ancestral frente à ascensão do poder patriarcal.³⁵ Com isso, diante da injustiça perpetrada pelos homens, *Ìyàmi* representa a potência das Mães e das Avós ancestrais, que, não sendo, segundo Barros (2006), nem “boas nem más”, trazem consigo a força primordial das mulheres – sua força coletiva, presente desde o princípio das eras. Sendo assim, em seu sentido coletivo, as *Ìyàmi* são a “expressão maior da ancestralidade feminina. Velhas mães, donas do pássaro da noite, poderosas e implacáveis, constituem o princípio de tudo, estando acima do bem e do mal.” (Lopes, 2011, p. 697).

³⁵ Note-se que Barros (2006) se refere a uma perda “simbólica ou real” no que diz respeito à transição do “poder ancestral das mulheres” para o “poder patriarcal”. Isso se dá tanto pela já mencionada controvérsia, apontada por Guerra (2021), com relação à tese do “matriarcado primitivo”, quanto ao fato de a sociedade ioruba tradicional, conforme Akínrúlí (2011), não ser “tão patriarcal” quanto a sociedade europeia da mesma época – o que não indica que não existissem formas patriarcais na cultura ioruba, mas sim que essas formas eram menos “virulentas” que na sociedade ocidental amparada na tradição judaico-cristã.

Com isso, não sendo realmente uma *yabá*, *Ìyàmi Oshorongá* – do ioruba, a “senhora dos pássaros da noite” (Verger, 1994, p. 17-18) – é a potência ancestral feminina em sua totalidade, o “divino feminino” máximo na cultura ioruba, o qual representa o poder primordial das mulheres “soterrado” pelo patriarcado, porém “revivido” através de um simbolismo bastante caro à cultura ioruba: a palavra.³⁶

É nesse aspecto, portanto, que a poesia de Conceição Evaristo (2017), partindo, conforme Machado (2014), do seu “lugar” enquanto mulher negra e de sua “escrevivência” – ainda que atravessada por sua condição de “mulher brasileira”³⁷ –, traz, enquanto elemento subjacente, o resgate da multiplicidade espiritual, simbólica e mítica da tradição ioruba, retomando as imagens múltiplas do feminino baseadas nas *yabás*³⁸ e nas *Ìyàmi*, em contraposição a um “divino patriarcal branco” e suas facetas sociais. Nesse sentido, a partir de toda a caracterização simbólica que a matriz cultural ioruba nos oferece – tanto das *yabás*, quanto de *Ìyàmi* – é possível falar em uma “Grande Mãe Negra”, cuja personificação arquetípica “funde” a multiplicidade feminina ancestral que se fará presente na obra da autora – a qual buscaremos investigar no capítulo das análises.

A seguir, destacamos a presença de elementos arquetípicos semelhantes, porém com uma matriz cultural distinta, a partir da “chave arquetípica” de Eva-Lilith na tradição judaico-cristã – como base para nossa investigação posterior da obra de Adriane Garcia (2020).

2.6.2 – *Eva-Lilith e a dualidade feminina no mito bíblico da Criação*

Pensar criticamente o mito bíblico da Criação – inclusive de um ponto de vista poético, como o faz Adriane Garcia em *Eva-proto-poeta* (2020) – consiste em reinterpretá-lo “para além” de ótica patriarcal, o que implica no reconhecimento e na releitura crítica dos papéis

³⁶ Lopes e Simas (2021) conferem à palavra um papel central nas tradições africanas – dentre as quais a ioruba –, uma vez que “além de seu valor fundamental, possui um caráter sagrado que se associa à sua origem divina e às forças ocultas nela depositada. [...] Nela, o espiritual e o material não se dissociam” (Lopes e Simas, 2021, p. 41). Nesse sentido, o “verbo atuante” da palavra constitui, na tradição ioruba, um “poder” primordial por si só – tanto no seu sentido oral, quanto, posteriormente, na escrita – de modo que, ao resgatar a “voz ancestral” através da literatura, é possível reviver a “energia” do poder feminino ancestral.

³⁷ Azevedo (2006), em dissertação sobre as *Ìyàmi*, defende essa figura arquetípica como o “símbolo ancestral feminino no Brasil”, por entender que sua relevância na tradição ioruba, um dos mais importantes constituintes da chamada “cultura nacional”, possibilita essa leitura. Nesse sentido, conforme veremos mais à frente, a “presença” simbólica de *Ìyàmi* perpassa a obra poética de Evaristo (2017) como símbolo também de uma “brasilidade negra” sincrética – mesmo que não surja de forma “nomeada”, mas implícita.

³⁸ A relação dialógica da literatura de Conceição Evaristo com os mitos e a simbologia das *yabás* já foi apresentada inicialmente por Souza (2022), em dissertação sobre o romance *Ponciá Vicêncio*, na qual o autor evidencia a presença dessas “heranças míticas”.

femininos presentes no mito, nas “frestas” simbólicas que a leitura patriarcal costuma “passar ao largo”, em consonância com as propostas hermenêuticas da Teologia Feminista, conforme Forcades i Vila (2011). Tendo em vista esse movimento, há duas figuras femininas centrais no Gênesis – e nos textos “apócrifos” posteriores – que nos permitem enxergar arquetipicamente essas possíveis subversões: as figuras de Eva e de Lilith.

Eva, apontada na narrativa bíblica como esposa de Adão e progenitora da humanidade, é um símbolo que, apoiado na leitura eliadiana, possui um “caráter fundador” da própria ideia de “feminilidade” – ou de percepção do feminino – que se instaura com a tradição judaico-cristã. Sendo aquela que é criada a partir de Adão, em aparente posição de submissão, Eva é por vezes lida como a “culpada” pela “queda” da humanidade, ao ceder à tentação da serpente e, com isso, “levar Adão ao pecado”, causando a expulsão do Paraíso. (Gn. 3:1-23). Segundo Robles (2019), essa imagem do feminino, instituída por uma leitura limitada da narrativa bíblica, “funda” uma perspectiva da mulher atrelada ao “erro” e à “culpa”, a qual gera consequências até os dias atuais:

[...] a tradição religiosa de nossa era agregou – e reforçou – a personalidade culpada de uma Eva que, em sua irreflexão, é levada pelo diabo a pecar. [...] A dor, esse castigo que aflige a consciência humana desde que a Deusa deixa de ser deusa para se converter em filha e esposa de Adão, prossegue com a sensação de vergonha que sofrem os dois por se haverem apartado de Deus e provocado a queda em consequência de seu descobrimento de *eros*, ou seja, de seu desejo de governar a sexualidade. (Robles, 2019, p. 39) (Grifo da autora)

Para Robles (2019), a imagem “culpada” de Eva está atrelada não apenas à sua responsabilidade pelo “pecado original”, mas à representação simbólica da “derrocada” da Deusa – do divino feminino primordial – que perde o seu status superior e se torna “filha e esposa” de Adão; ou seja, um feminino que, contra a própria biologia e fundamentos culturais anteriores, é vista como “parida” pelo homem, através da criação pela costela (um símbolo fálico), com a “obrigação” de se tornar “esposa”. Por essa ótica, Eva simbolizaria um feminino “decaído”, encarcerado tanto pela submissão imposta pelo modelo patriarcal, quanto pela (in)consciência de sua divindade perdida, o que se torna evidente com a supressão de sua sexualidade.

Acerca desse ponto, Robles (2019) interpreta o “pecado original” como a descoberta da sexualidade e do prazer, até então interditos para aqueles dois primeiros humanos que viviam sem ter “consciência de sua nudez” – em uma negação simbólica do corpo e da materialidade, tão exaltados pelas crenças pagãs antigas quanto condenados por boa parte da tradição judaico-cristã. Nesse sentido, Eva é vista como “culpada” por ceder ao seu desejo instintivo e à

consciência adormecida de seu poder sexual – poder esse anteriormente “divino”, quando simbólico na imagem da Deusa, porém “demonizado” pela tradição patriarcal –, levando Adão a “conhecer” o próprio corpo e o próprio prazer, tal como as “prostitutas sagradas”, conforme Qualls-Corbett (1990), faziam com os homens ao personificar a Deusa.³⁹ Com isso, o grande “erro” de Eva teria sido ousar retornar à sua natureza original, à consciência de seu poder e ao “atrevimento” de “ensinar o homem” – enquanto o Deus patriarcal, nessa leitura, a queria inteiramente submissa.⁴⁰ Desse modo, Eva costuma ser lida, dentro da ótica patriarcal, como a imagem feminina da “culpa”, o modelo mitológico da “mulher condenável”, responsável pela decadência da humanidade – quando tal “decadência” teria ocorrido de um desejo “interno” de superação das amarras que o patriarcalismo potencialmente lhe impingia.

É na consciência dessas amarras – e também no desejo de ruptura – que surge, entretanto, a segunda figura feminina central na releitura crítica do mito: Lilith. Não sendo uma personagem “canônica”, uma vez que sua presença no mito não é atestada na narrativa do Gênesis, mas sim em tradições judaicas posteriores, Lilith traz uma perspectiva algo distinta, ainda que em certo sentido complementar, de Eva.⁴¹

Enquanto personagem “apócrifa” do mito bíblico, Lilith surge pela primeira vez, segundo Scandolara (2015), em um texto judaico medieval, o *Alfabeto de Ben Sirá* (“Othijoth ben Sirá”), escrito em hebraico e aramaico entre os séculos VIII e XI – e cujo referencial simbólico serve de “base” para a perspectiva crítica de Adriane Garcia em *Eva-proto-poeta* (2020). No texto contido no *Alfabeto*, um profeta hebreu chamado Ben Sirá – um “filho bastardo” do profeta Jeremias – é levado diante do rei Nabucodonosor para curar o seu filho, que se encontrava doente. Durante o processo de cura, Ben Sirá é indagado pelo rei acerca dos amuletos que traz consigo, contendo os nomes de três anjos que “afastam o mal”. Ben Sirá então esclarece:

³⁹ Sicuteri (2007), retomando importantes textos da tradição rabínica judaica, apresenta uma interessante caracterização de Adão como uma figura andrógina, de modo que, para parte dessa tradição, o “humano original” seria ao mesmo tempo “masculino e feminino”, tendo sido “separado” em homem e mulher – o que seria interpretado, posteriormente, como a origem do desequilíbrio simbólico entre o masculino e o feminino. Com isso, ao ser “seduzido” por Eva e descobrir sua sexualidade, Adão estaria, nessa leitura, realizando uma reintegração do ser original, reequilibrando seu “lado feminino”, algo que seria visto, sob um olhar patriarcal, como perigoso para a constituição de uma figura masculina “forte” e “dominante” – daí o perigo enxergado no poder sexual da mulher, o que é relido ironicamente por Adriane Garcia (2020).

⁴⁰ Interessante frisar, porém, que apesar de ser vista como a “culpada”, Eva não deixa de ser também uma personagem ativa e assertiva, dentro do próprio mito bíblico: afinal, é ela, e não Adão, quem toma a decisão de experimentar o fruto, de “buscar o conhecimento” do bem e do mal, indicando que o próprio texto do Gênesis dá margem para uma ótica insubmissa do feminino – para além da perspectiva que a tradição patriarcal e outras leituras reducionistas costumam instituir ao texto.

⁴¹ Por seu aspecto “insubmisso”, Eva pode ser lida como uma “Lilith em potencial” – aspecto que será explorado poeticamente por Adriane Garcia (2020)

Os anjos encarregados da medicina: Snvi, Snsvi e Smnglof. Depois que Deus criou Adão, que estava só, ele disse, “Não é bom que o homem esteja só” (Gênesis 2:18). Então criou uma mulher para Adão, a partir da terra, como havia criado o próprio Adão, e a chamou de Lilith. Adão e Lilith imediatamente começaram a brigar. Ela disse, “Eu não ficarei por baixo”, e ele disse, “Eu não ficarei embaixo de ti, apenas em cima. Pois és digna apenas da posição inferior, enquanto a posição superior é minha”. Lilith respondeu, “Somos iguais um ao outro na medida em que fomos ambos criados da terra”. Mas eles não deram ouvidos um ao outro. Quando se deu conta disso, Lilith pronunciou o Nome Inefável e saiu voando no ar. Adão pôs-se a orar diante do seu Criador: “soberano do universo!” ele disse, “a mulher que tu me deste fugiu”. De uma vez, o Eterno, abençoado seja, mandou esses três anjos para trazê-la de volta. “Disse o Eterno a Adão, “Se ela concordar em retornar, tudo bem. Senão, ela deverá permitir que cem de seus filhos morram todos os dias”. Os anjos deixaram Deus e partiram em perseguição atrás de Lilith, a quem eles tomaram no meio do mar, nas águas poderosas aonde os egípcios estavam destinados a se afogar. Eles lhe disseram as palavras de Deus, mas ela não quis retornar. Os anjos disseram, “Iremos afogar-te no mar”. “Deixai-me!” ela disse, “eu fui criada apenas para causar doença em crianças. Se a criança for menino, terei domínio sobre ele por oito dias depois do seu nascimento, e, se menina, por vinte dias”. Quando os anjos ouviram as palavras de Lilith, eles insistiram que ela voltasse. Mas ela jurou para eles em nome do Deus eterno e vivo: “Sempre que eu vir a vós ou vossos nomes ou vossas formas num amuleto, não terei qualquer poder sobre aquela criança”. Ela também concordou em permitir que cem de seus filhos morressem todos os dias. De acordo, a cada dia cem demônios perecem, e por esse mesmo motivo escrevemos o nome dos anjos nos amuletos de recém-nascidos. Quando Lilith vê os nomes, ela se lembra do juramento, e a criança se reestabelece. (Scandolara, 2015, p. 05)

Note-se, portanto, que a narrativa do *Alfabeto de Ben Sirá* busca preencher uma pretensa lacuna no texto bíblico original, colocando Lilith como a primeira esposa de Adão, anterior a Eva, “criada” diretamente do barro – ou seja, em posição de igualdade com ele. Consciente dessa “igualdade”, Lilith se recusa a se sujeitar a Adão, o que a faz se rebelar e fugir para o deserto, para próximo “das águas onde os egípcios estavam destinados a se afogar” (o Mar Vermelho, citado no Êxodo), onde é confrontada por três anjos enviados por Deus para reavê-la. Inflexível em sua decisão, Lilith assume sua nova forma “demoníaca”, transformando-se em um ser que “pare cem demônios mortos” todos os dias – como “punição” por sua transgressão.

Entretanto, como aponta Scandolara (2015) – autor de uma das únicas traduções do *Alfabeto* para o português, a qual foi transcrita aqui –, a narrativa de Lilith no texto de Ben Sirá, apesar de ter sido “levada a sério” desde a redescoberta da obra no século XIX, foi escrita originalmente em um “tom jocoso”, possivelmente irônico, como uma espécie de “anedota humorística” entre rabinos e intelectuais judeus medievais. Scandolara (2015) apoia essa tese na própria composição narrativa do *Alfabeto*, que reúne um conjunto de históricas cômicas e “absurdas”, a exemplo da “narrativa sobre a filha flatulenta de Nabucodonosor” (Scandolara,

2015, p. 05), juntamente com o mito de Lilith.⁴² Com isso, a inserção apócrifa de Lilith teria sido, no entender de Scholem (2021), um acréscimo textual na intenção de explicar uma tradição já preexistente: o uso dos nomes angélicos para a cura de crianças doentes.

Essa tradição de “cura”, entretanto, permite rastrear a figura de Lilith a um passado muito mais remoto que a narrativa de Ben Sirá, e até mesmo anterior ao mito bíblico. Segundo Scholem (2021), as primeiras referências textuais a Lilith na cultura hebraica surgem nos amuletos de Arslan-Tash, encontrados no norte da Síria e datados entre os séculos VII-VIII a.C. Esses amuletos de proteção descrevem uma figura que “voa em ambientes de escuridão” – imagem que dialoga com a caracterização de Lilith no *Alfabeto*. González López (2013), porém, situa a origem da figura de Lilith em um período ainda anterior, remontando à civilização sumério-acadiana, na qual Lilith – cujo nome significaria “suspiro, alento” – “era la diosa encargada de guardar las puertas que separaban el plano espiritual del físico y terrenal” (González López, 2013, p. 107). Ou seja: a primeira imagem mítica de Lilith, anterior à ascensão do judaísmo, nada tinha de propriamente “demoníaca”, mas se aproximava da figura de um psicopompo, uma deusa “condutora de almas”, ligada à transição vida/morte e ao mundo ctônico.

Essa ligação com o submundo, com o tempo – e com a crescente consolidação de uma visão patriarcal do divino –, acabou por gerar uma imagem “demoníaca” de Lilith nas culturas semíticas⁴³; atestada, segundo Scholem (2021), nas inúmeras referências a um “demônio noturno feminino”, “assassina de crianças” e “perturbadora do sono dos homens” – central na demonologia cabalística judaica⁴⁴. Com isso, a figura anterior da Deusa ctônica é “demonizada” pela ótica patriarcal – assim como já ocorrera com outras divindades “pagãs”. É nesse aspecto, portanto, que Lilith surge tanto na tradição judaica, quanto em elementos da tradição cristã – a exemplo de certa iconografia medieval, descrita por Franco Júnior (2020), na qual a serpente que tentou Eva surge com características femininas –, como o símbolo de um feminino que, mais até do que Eva, é execrado pelo patriarcalismo, uma vez que representaria não só a

⁴² Essa interpretação de Scandolara (2015) nos permite perceber, na própria origem do mito de Lilith, uma tradição de “releitura irônica” da narrativa “original”, a qual será retomada em *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia.

⁴³ Essa imagem demoníaca, segundo Koltuv (2017), foi reforçada pela associação com Samael, um possível “anjo caído” de caracterização ambígua, que algumas tradições relacionam com o Diabo cristão. Segundo essa leitura, Lilith seria a “esposa” de Samael (Koltuv, 2017, p. 55), fazendo par com ele. Em uma perspectiva simbólica, o casal Samael-Lilith representaria, portanto, a contraparte a Adão-Eva, como uma espécie de “lado sombrio” da humanidade original, no dualismo masculino/feminino. Essa dualidade “luz/sombra” dos dois “casais” aparecerá poeticamente em *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia.

⁴⁴ Ribeiro (2017) apresenta a semelhança entre o aspecto “noturno” de Lilith e a figura da *lâmia*, um espírito noturno feminino, bastante temido na Alta Idade Média. É possível, portanto, que a influência simbólica do mito de Lilith, advinda da cultura semítica, tenha se imiscuído no imaginário medieval e gerado outras figuras míticas.

transgressão da lei “divina”, como encarnaria uma figura “sombria” anterior, velha reminiscência da Deusa, que a perspectiva patriarcal buscava ocultar.

Essa imagem “sombria”, entretanto, quando lida em uma perspectiva anti-patriarcal ou feminista, possui uma série de elementos arquetípicos que nos permitem enxergar Lilith sob um outro ângulo. O primeiro, segundo Robles (2019), é o seu caráter mítico “precursor” enquanto símbolo da mulher insubmissa, que não se rende às imposições sexuais masculinas, mas que se afirma enquanto consciente de sua “igualdade” – sendo, portanto, uma “proto-feminista”. Quanto ao segundo aspecto, no que concerne ao elemento “sombrio”, Koltuv (2017) enxerga em Lilith a representação mítica do “lado sombrio do feminino universal” – um aspecto transgressor, oculto, impetuoso e necessário à individuação feminina –, o qual, por isso, teria sido demonizado pelo patriarcalismo. Essa perspectiva coaduna com a ótica de Ribeiro (2017), que associa Lilith à imagem da Mãe Terrível – o elemento “destruidor” e transformador do arquétipo da Grande Mãe, consistindo em um substrato mitológico da antiga imagem da Deusa enquanto força natural impetuosa, desafiadora e “perturbadora” aos homens. Com isso, a associação de Lilith aos “terrores noturnos”, ao “aborto” e à “morte de crianças” consiste em uma inversão simbólica da imagem da mulher “submissa” desejada pelo patriarcado, destinada à procriação e à satisfação sexual do homem – ao mesmo tempo em que representa uma contraparte complementar à Mãe Bondosa que “nutre e alimenta”, na conceituação de Neumann (2021).

Sendo assim, o que vemos tanto na imagem de Lilith, quanto na imagem de Eva, é uma dualidade simbólica que envolve a perspectiva patriarcal do feminino instituída por certa leitura do mito bíblico – assim como suas possibilidades de transgressão. Em Eva, temos a figura da mulher “culpada” pelo “erro”, marcada pela derrocada de sua posição divina “primitiva”, mas que também incorpora uma postura de insubmissão; em Lilith, temos a mulher enquanto transgressão assumida, como a “mãe dos demônios” – segundo Scholem (2021) – que aterroriza os homens e seu sistema patriarcal, carregando consigo os aspectos ocultos do feminino. Em ambas, há uma possibilidade de releitura, diálogo e ressignificação estética do divino, a qual será explorada na obra poética de Adriane Garcia – conforme evidenciamos em nosso capítulo de análise.

Tendo em vista as discussões estabelecidas até aqui, partimos, nos capítulos posteriores, para uma investigação analítica das obras *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, e *Eva-proto-poeta* (2020), de Adriane Garcia, de modo a evidenciar como as referidas obras constroem uma ressignificação poética do sagrado pela ótica do feminino. Partindo das “chaves arquetípicas” da Grande Mãe Negra (as *yabás* e *Ìyàmi*) em

Conceição Evaristo, e de *Eva-Lilith* em Adriane Garcia, analisamos como essas figuras míticas se imiscuem, direta ou indiretamente, nas obras analisadas, conduzindo a uma perspectiva de ruptura com uma visão patriarcal do sagrado, cada qual com suas nuances estilísticas, estéticas e culturais específicas.

3. “BENDITO O SANGUE DE NOSSO VENTRE”: A SACRALIDADE FEMININA NEGRA EM *POEMAS DA RECORDAÇÃO E OUTROS MOVIMENTOS* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Poemas da recordação e outros movimentos (2017) é a única coletânea de poemas publicada, até o momento, por Conceição Evaristo. A obra reúne ao todo 65 poemas, os quais são subdivididos em quatro partes mais ou menos definidas, intercaladas por textos curtos em prosa, que podem ser lidos tanto como “vinhetas” memorialísticas – nas quais o eu-lírico se funde com a perspectiva da própria autora, algo bastante comum na “escrivência” de Evaristo, conforme Machado (2014) –, quanto como poemas em prosa, onde se fazem alusões autobiográficas que se encaixam com o “todo” da obra.

Com relação ao aspecto temático, os poemas giram em torno de algumas questões caras ao projeto estético de Evaristo, como as temáticas da memória, o resgate da identidade negra, a denúncia do racismo, a construção de uma imagem “forte” da mulher negra, a conexão com as vozes e o legado ancestral, a imagem da mãe como símbolo de refúgio e resistência, e a sacralidade. Acerca dos dois últimos elementos – a imagem da mãe e o “sagrado” – eles se mesclam poeticamente em um amálgama no qual a memória desponta como o instrumento de retorno à “força ancestral” da mulher, remetendo, direta ou indiretamente, à tradição mítica ioruba, permitindo assim uma ressignificação do “sagrado” a partir da ótica feminina negra. Tendo em vista a presença desses múltiplos temas – e a opção por focar na referida ressignificação –, optamos por um recorte de onze poemas para análise, todos eles tocando, de algum modo, nos motes temáticos apresentados: a imagem da mãe em conexão com uma perspectiva mítica fundamentada na sacralidade ancestral.

Considerando essa perspectiva de leitura, é possível perceber, desde o título da obra, uma opção estética de “retomada” dos saberes ancestrais, dentre os quais se encontrará a sacralidade. Note-se que a primeira parte do título, “Poemas da recordação...”, utiliza-se de uma contração preposicional (“de”+ “a”) ao invés de simplesmente empregar a preposição *de* – o que mudaria a frase para “Poemas *de* recordação...” – gerando um efeito formal que “define”, pela presença do artigo definido, uma “recordação” específica, e não “qualquer” recordação. Com isso, o título dá ênfase a uma determinada “recordação” – a uma memória perdida que precisa ser retomada. Essa “recordação”, no sentido que optamos aqui, é a imagem da Grande Mãe Negra, a figura arquetípica que carrega simbolicamente a força ancestral coletiva das mulheres negras – e que remete ao divino feminino da tradição ioruba. Essa leitura, conforme veremos, pode ser alicerçada nos próprios poemas, pela presença marcante da figura da Mãe

em seus múltiplos simbolismos. Já os “...outros movimentos” podem ser lidos como a própria ideia de transformação/transmutação presentes no resgate dessa imagem ancestral “perdida”, representando a potência da mudança que trará “outros” movimentos, outros gestos, outros caminhos e perspectivas para a mulher negra.⁴⁵ Essas perspectivas começam a ficar evidentes a partir da leitura do primeiro poema do nosso *corpus*, integrante da segunda parte da coletânea, no qual o feminino surge como uma “potência” ancestral criadora:

EU-MULHER

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.

Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo

Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.
(Evaristo, 2017, p. 23)

O primeiro elemento simbólico do poema é o título: “Eu-Mulher”. Note-se que se trata de um substantivo composto formado por um pronome, “Eu”, e um substantivo, “Mulher”, – um recurso utilizado com frequência na escrita da autora. O “Eu” e o “Mulher”, unidos, podem ser vistos como a assunção de uma identidade: o eu-lírico se afirma contundentemente como mulher, assumindo todas as implicações do termo enquanto constituintes do seu ser, do seu “eu”. O uso do hífen, unindo os dois termos significantes, é interessante: podemos ler o hífen como um recurso visual, uma espécie de “cordão umbilical” que une as duas palavras, como uma metáfora materna. Nesse sentido, o “Eu”, a identidade individual, alimenta o “Mulher” –

⁴⁵ Note-se que essa ideia de “movimento” e transformação, a partir da valorização do saber ancestral, tem precedência na cultura ioruba. Segundo Lopes (2011) e Prandi (2001), esse simbolismo se faz presente na figura de Nanã, orixá da sabedoria primordial que carrega o poder da transmutação necessária a todos os seres – em especial, a passagem da vida/morte.

que vem depois – gerando uma ligação intrínseca, porém não subordinada, do eu-lírico que antes é “ela mesma” para só depois ser “mulher”. Outra leitura possível seria ver no “hífen umbilical” uma relação de reciprocidade: o “eu” tanto alimenta a “mulher”, quanto a “mulher” alimenta o “eu”, gerando um efeito circular de “retroalimentação” simbólica, o que será reforçado nos últimos versos.

A seguir, nos primeiros versos do poema, “Uma gota de leite / me escorre entre os seios. / Uma gota de sangue / me enfeita entre as pernas”, temos a evocação de dois elementos simbólicos: o “leite” e o “sangue”. O leite é claramente uma imagem materna que, junto com o “hífen umbilical” do título, traz, desde o princípio, a ideia de um feminino ligado à maternidade, o que remete ao arquétipo da Grande Mãe de Neumann (2021).⁴⁶ O “leite” escorrendo “entre” os seios, entretanto, gera um certo estranhamento: se fosse uma mãe amamentando, não faria mais sentido o leite escorrer “a partir” dos seios, e não entre eles? Esse estranhamento pode ter uma interpretação: o eu-lírico não estaria de fato “amamentando”, mas sendo “amamentada” por esse Eu-mulher, pela Grande Mãe ancestral, como que “bebendo” do seu conhecimento, que “cai” de sua boca e “escorre” entre os seios. O eu-lírico, porém, não é mais um bebê, mas uma mulher adulta – daí a referência aos seios – que “bebe” do leite da Grande Mãe. Leite esse que, afinal, é também o seu, em um gesto circular da mulher que “pare e alimenta” a si mesma, em diálogo com a imagem da Deusa primordial de Campbell (2015). Nesse sentido, o leite é uma metáfora do conhecimento, do poder ancestral feminino. A seguir, o “sangue” que escorre entre as pernas é uma referência à menstruação, que constitui, junto com a amamentação e a gravidez, os “ritos do sangue” do feminino arquetípico, conforme Neumann (2021), representando as transições da mulher. O verso seguinte, “meia palavra mordida me foge da boca”, parece indicar o sentido de uma voz que deseja ser ouvida, que “escapa” entre as mordidas da mulher que está sendo “amamentada” pela Grande Mãe – ou seja, que está resgatando o seu “eu-mulher” ancestral, através do qual terá forças para se rebelar contra o patriarcado.

Esse desejo de “voz”, que se constrói a partir do resgate da Grande Mãe em si mesma, é reforçado na segunda estrofe: “Vagos desejos insinuam esperanças”. Os versos “Eu-mulher em rios vermelhos / inauguro a vida” trazem a ideia dessa Grande Mãe como uma força

⁴⁶ Ainda que a ideia de um feminino intrinsecamente conectado à maternidade possa “soar” patriarcal, é importante frisar que Evaristo sempre parte da perspectiva da mulher negra, para quem o direito a “ser mãe”, segundo Djamila Ribeiro (2017), foi sistematicamente negado pela escravidão, visto que apenas às mulheres brancas era concedida uma ideia de “feminilidade”, na qual se incluía o direito à maternidade. Com isso, os filhos das mulheres negras escravizadas não pertenciam a elas, mas ao seu “senhor” – de modo que, ao trazer a imagem da mãe na ótica da mulher negra, Conceição Evaristo faz um gesto simbólico que carrega em si uma reparação histórica e política.

matricial que “inaugura” a “vida” – algo muito próximo da crença original pré-histórica, conforme Ribeiro (2012), de que a mulher era a “fonte” ancestral do universo, a Deusa que “pare” o mundo – sendo os “rios vermelhos” a alusão ao sangue, à fonte da vida derramada na menstruação (a “capacidade” de engravidar) e no parto (a vida que surge). Esses elementos coadunam ainda com a visão tradicional ioruba, segundo Akínrúlí (2011), de que o “poder” da mulher está relacionado à maternidade.

Os versos seguintes, “Em baixa voz / violento os tímpanos do mundo”, nos trazem um eu-lírico que começa a despertar para a sua força enquanto “espelho” do Divino feminino ancestral, a partir de Ribeiro (2012): a “baixa voz” não é uma “voz baixa” – daí o emprego do hipérbato –, mas uma voz que é “baixa” porque é “grave”, como o som de um tambor ancestral que soa potente, capaz de “violentar os tímpanos do mundo”, ou seja, da sociedade que se recusa ao ouvir a voz da mulher. Além disso, a alusão constante à voz remete ao poder da oralidade da Mãe Preta – conforme a própria Evaristo – e à literatura, à palavra reivindicada como “poder”, como capaz de “realizar” ações, algo associável, segundo Lopes e Simas (2021), às crenças tradicionais africanas. Já os versos “Antevejo/Antecipo” trazem uma referência ao futuro, a uma certa capacidade “intuitiva” ou (pré)vidente do feminino⁴⁷, como se o eu-lírico fosse uma sacerdotisa – tal como nas religiões de matriz africana – capaz não apenas de “ver”, mas de “antecipar” e de “antes-viver” o futuro, pois o futuro não é consequência de um “destino implacável” ou “imposição divina” – algo comum na leitura patriarcal do Deus judaico-cristão, a partir de Miles (2009) –, mas sim construído a partir das próprias ações humanas; no caso, da ação da mulher que, ao resgatar o seu “eu-mulher” ancestral, constrói o seu próprio caminho.

Essa noção de temporalidade fica mais forte na terceira estrofe, “Antes – agora – o que há de vir.”, trazendo uma ideia de feminino “passado”, “presente” e “futuro”, correspondentes as fases arquetípicas da Donzela, da Mãe e da Anciã, segundo McLean (2020): é a mulher que, integrando o seu lado “divino” ancestral, atravessa todos os “ritos” necessário para construir o seu futuro. “Eu fêmea-matriz. / Eu força-motriz” traz esse feminino enquanto a “fêmea-matriz”, a mãe original – conforme Campbell (2015) – do mundo, que é também a “força-motriz”, a “causa primeira” que impulsiona o universo⁴⁸ – de modo que podemos ver, desde já, uma certa consciência “cósmica” da Grande Mãe Negra, que tanto é “histórica” enquanto corporificação

⁴⁷ Esse aspecto “intuitivo”, quase mágico, pode remeter às *ajés*, as feiticeiras de *Ìyàmi*, cujo conhecimento ancestral lhes permitia, segundo Verger (1994), lançar sortilégios e “aterrorizar” os homens – terror esse que, no final das contas, seria decorrente do temor que os homens tinham do poder criador feminino.

⁴⁸ Note-se, portanto, uma “inversão de papéis” que coloca o Divino feminino, e não o masculino, como potência “criadora” – o que se refletirá, nos poemas seguintes, tanto em uma reivindicação simbólica e cultural, quanto política, em diálogo com as teses das Teologias Feministas sobre o aspecto “feminino” de Deus.

em todas as mulheres, quanto é “mítica” enquanto símbolo de um poder feminino original, que “move” todas as coisas e, portanto, é capaz de transformá-las.

Os últimos versos, “Eu-mulher / abrigo da semente / moto-contínuo / do mundo”, fecham essa perspectiva: o “eu-mulher” abriga a “semente”, que é tanto o símbolo do futuro em construção, quanto do “mundo” – em um aspecto cosmogônico – e que assume uma temporalidade não-linear, em uma potência que se “retroalimenta”. Isso porque o “moto-contínuo” é um movimento infinito, que não tem começo nem fim, um “passado-presente-futuro” cíclico – próximo da concepção africana de tempo, segundo Lopes e Simas (2021) – e que ao mesmo tempo dialoga com a Grande Mãe ourobórica⁴⁹ discutida por Neumann (2021): trata-se do feminino mais primordial, ainda “sem forma”, que se confunde com a totalidade do tempo e da natureza, mas que aos poucos se “espelha” em todas as mulheres, incorporando a força necessária para a geração/transformação da realidade, trazendo a memória do Divino feminino criador como elemento impulsionador do futuro.

Já no poema seguinte, “Vozes-mulheres”, essa imagem ourobórica ganha gradualmente uma forma “concreta” na ancestralidade, nas mulheres do passado e do presente:

VOZES-MULHERES

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoou versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

⁴⁹ Note-se que a imagem alquímica do “ouroboros”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), é o símbolo do infinito, do movimento cíclico e da transformação – algo que dialoga com a imagem cíclica da Grande Mãe. Na cultura ioruba, conforme mencionamos no primeiro capítulo, esse poder “transmutador” é representado pela orixá Nanã.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(Evaristo, 2017, p. 24-25)

O título do poema, “Vozes-mulheres”, traz um reforço da reivindicação “verbal” assinalada no poema anterior. Aqui, o substantivo composto atrela as “vozes” às “mulheres”, construindo tanto uma ideia de “voz feminina”, quanto de “vozes” personificadas que são, elas próprias, “mulheres”. Com isso, o título nos traz uma ideia de “coro”, de múltiplas vozes do passado e do presente, o que nos remete a uma figura central da tradição ioruba: *Ìyàmi Oshorongá*. Por ser, segundo Santos (2008) e Verger (1994), a personificação da maternidade e das “mães ancestrais”, a figura arquetípica de *Ìyàmi* – que equivale aos aspectos ambivalentes da Grande Mãe – se faz presente aqui de forma simbólica, não-nomeada⁵⁰, porém subjacente à ideia de um legado de resistência ancestral, que passa de mãe para filha.

Esse legado começa a surgir na primeira estrofe, nos versos “A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio. / Ecoou lamentos / de uma infância perdida.”. Note-se que o poema inicia com o momento da Diáspora, ou seja, da “ruptura” brusca com a memória ancestral, daí o fato de começar com a referência à bisavó no navio negreiro e não às ancestrais africanas, pois as memórias dessas ancestrais anteriores foram “apagadas” pela escravidão, restando apenas o “rastros” delas, a partir da leitura de Souza (2019). Entretanto, mesmo na figura da bisavó cuja “infância foi perdida”, há ainda a presença do “eco”, da voz ancestral, do canto que parece ser o “som” hereditário, primordial; a herança verbal que representa o legado das *Ìyàmis*, as “mães coletivas”. Essa “voz”, que “ecoou criança”, é transmitida à avó do eu-lírico, sujeita aos contextos de opressão do período pós-escravidão: “ecoou obediência / aos

⁵⁰ O fato do nome de *Ìyàmi* não ser apresentado no poema, apesar do aspecto das “vozes ancestrais” permitirem claramente essa leitura, pode ser interpretado pelo tabu mencionado por Verger (1994) em torno do nome de *Ìyàmi*, que não poderia ser pronunciado, por uma questão de temor e respeito. Esse fato traz certa semelhança com o “nome inefável” do Deus cristão – segundo Scholem (2021) – na tradição judaica, mas com uma diferença: enquanto no Judaísmo pode-se escrever o nome de Deus, mas não pronunciá-lo (tal como na *Torá*), no caso do poema é possível “falar” sobre *Ìyàmi* – em sua característica de maternidade coletiva –, mas não escrever seu nome, o que faz sentido quando consideramos, a partir de Lopes e Simas (2021), o caráter oral da tradição ioruba, só posteriormente transposta como matéria poética para a escrita.

brancos-donos de tudo.”. Apesar de “obediente”, esse “eco” ancestral continua presente, adormecido, porém persistente como um som antigo que, no limiar do quase-esquecimento, reverbera em suas descendentes.

A transformação dessa “voz” começa a se fazer presente na terceira estrofe: “A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela”. A mãe do eu-lírico, possivelmente uma empregada doméstica⁵¹, já não ecoa “obediência” como a avó, mas sim “revolta”, ainda que essa revolta ecoe “baixinho” e “no fundo das cozinhas alheias” dos patrões brancos. Note-se, porém, que esse elemento de revolta já representa uma mudança de paradigma, uma ruptura com a submissão, que aos poucos começa a colocar a mulher negra como protagonista. Esse movimento fica implícito na diversificação de imagens da estrofe: enquanto nos versos anteriores o espaço era o navio negreiro (no caso da bisavó) e a indefinição da “obediência”, aqui as imagens da empregada que lava, em “baixa revolta”, as “roupagens sujas dos brancos” – indicando uma possível “lavagem de roupas” da História – ao mesmo tempo em que vai pelo “caminho empoeirado rumo à favela”, evoca uma ideia, ainda que incipiente, de movimento, de ação, como se a roda das transformações históricas – personificadas pelas *yabás* Iansã (a mudança intensa, o aspecto “guerreiro” da mulher negra) e Nanã (a transmutação) – começasse a se mover.

A seguir, na quarta estrofe, temos a voz do próprio eu-lírico, que em um recurso típico da escrevivência, conforme Machado (2014), se confunde com a voz da própria autora: “A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome.”. O eu-lírico, aqui, é a própria poeta, a mulher negra que reivindica o “eco” das mães ancestrais e o transforma em palavra escrita, em “versos perplexos” diante da dureza de sua condição, mas que resiste, encarnando a potência de Iansã, fazendo da palavra o seu instrumento de luta. Ainda assim, o aspecto visual “tortuoso” da estrofe, com os termos “e fome” como que “pingando” das “rimas de sangue”, indica o presente ainda marcado pela dor e o sofrimento, decorrente de séculos de escravidão e opressão, que tentaram – mas não conseguiram – sufocar o “eco” das mães ancestrais.

Por fim, na quinta e sexta estrofes, esse “eco” finalmente chega à voz da filha do eu-lírico, que “recolhe em si” todas as vozes ancestrais, “as vozes mudas caladas / engasgadas na garganta”, a “fala” carregada de “ato”, remetendo ao poder da “palavra atuante” das tradições

⁵¹ Interessante frisar que a própria Conceição Evaristo foi empregada doméstica na juventude (Cf. LiterAfro, 2024), sendo esta uma figura recorrente na sua escrita, enquanto parte dos “processos de redefinição” identitária apresentados por Gonçalves (2009).

africanas, conforme Lopes e Simas (2021). Trata-se da voz de *Ìyàmi Oshorongá*, da coletividade das mães ancestrais, da voz original que é “divina” porque deu origem ao mundo e, por ter sido origem, é também transformação. Com isso, o verso “O ontem – o hoje – o agora” transmite tanto a ideia de tempo cíclico, das fases da Grande Mãe Negra e o aspecto transicional do tempo que une passado, presente e futuro, quanto a uma ideia de futuro que, ao transmutar – na simbologia da orixá Nanã – as dores em esperanças, a “morte” em “vida”, possibilita à filha, o símbolo da esperança⁵², ser o “eco da vida-liberdade”.

Sendo assim, o poema constrói uma verdadeira genealogia que, ao “fundir” as vozes das mães ancestrais na figura da filha, retoma a imagem mítica de *Ìyàmi Oshorongá* e das *yabás* – especialmente Iansã, pelo aspecto de resistência, e Nanã, pela transformação –, promovendo um resgate poético da tradição que remete ao divino feminino negro, transposto literariamente enquanto força “histórica” impulsionadora do presente. Desse modo, a referência implícita ao sagrado adquire uma nuance “política”, que servirá de base ao projeto poético da autora. Esse aspecto de “fusão” entre o divino feminino mítico e as mulheres do presente fica ainda mais evidente no poema a seguir:

A NOITE NÃO ADORMECE NOS OLHOS DAS MULHERES

Em memória de Beatriz Nascimento

A noite não adormece
nos olhos das mulheres,
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres,
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres,
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas-luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

⁵² A imagem da filha enquanto símbolo da esperança aparece também no conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, integrante da coletânea *Olhos d’água* (2014). Para Silva, Ramalho e Lima (2023), o poema “Vozes-mulheres” e o conto “Olhos d’água” – também presente na coletânea mencionada – possuem diversas semelhanças temáticas e mesmo composicionais, indicando uma relação próxima entre os textos.

A noite não adormecerá
Jamais nos olhos das fêmeas,
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.
(Evaristo, 2017, p. 26-27)

O título do poema já nos traz uma imagem marcante, simbolicamente relacionada ao divino feminino: a noite. Em um sentido mais geral, conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2018), a noite é um símbolo comumente associado ao feminino e aos mistérios da geração e da maternidade; com diversas mitologias, a exemplo da grega e da egípcia, situando divindades femininas como deusas-mãe noturnas (Nix na grega, Nut na egípcia etc.). Na cultura ioruba, esse “mistério noturno” da geração se faz presente na figura de *Ìyàmi Oshorongá*, associada, segundo Verger (1994), à “Senhora dos Pássaros da Noite”. Com isso, o título começa por invocar os mistérios ancestrais do feminino, o “poder noturno” das mães ancestrais, afirmando em seguida que “a noite não adormece nos olhos das mulheres”.

Os dois primeiros versos, repetindo anaforicamente o título – e ganhando novas repetições nas estrofes seguintes – produz não apenas um “reforço” da afirmação central, mas gera um efeito de “cântico”, como se fosse uma espécie de litania ou invocação coletiva, dando a impressão de um rito coletivo que busca justamente invocar as “vozes-mulheres” ancestrais – o divino feminino noturno, que por conhecer os mistérios da noite, não se deixa “adormecer” por ela. Sendo assim, o verso-título traz uma afirmação do poder feminino, de um certo sentido de resistência, pelo qual as mulheres negras estão sempre de “olhos abertos” para o mundo, mesmo diante da “escuridão”. Além disso, o elemento noturno remete ainda à figura da Mãe Terrível – o feminino “sombrio” de Neumann (2021) –, cuja natureza insondável se amalgama à figura de *Ìyàmi*, “terrível” justamente por representar um aspecto do divino ou da realidade que foge ao conhecimento dos homens. Portanto, a “noite não adormece nos olhos das mulheres” porque elas são, simbolicamente, a própria noite.⁵³

Essa interpretação ganha maior respaldo com os versos seguintes da primeira estrofe: “a lua fêmea, semelhante nossa, / em vigília atenta vigia / a nossa memória”. A lua, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), é outro símbolo universal geralmente atrelado ao divino

⁵³ A imagem da “noite” também é associada, na tradição poética brasileira, com a cor das pessoas negras, assim como a uma representação do sofrimento da escravidão, conforme aparece nos versos do *Navio Negreiro* de Castro Alves: “[...] Tinir de ferros... estalar de açoite... / Legiões de homens negros como a noite / Horrendos a dançar... [...]” (Alves, 2024, p. 03)

feminino, o que se torna evidente no poema com a identificação que o eu-lírico estabelece com ela, definindo-a como uma “semelhante”. O uso do “nossa”, a seguir, indica já uma ideia de coletividade, o que permite ler esse eu-lírico não como um “eu” individual, mas como uma coletividade de mulheres – tal como já vinha sendo demonstrado nos poemas anteriores. No verso seguinte, “em vigília atenta vigia”, o recurso aliterativo, com a repetição da letra “v”, não é gratuito: visualmente, o “v” remete à imagem do ventre; e a sua repetição, com dois “v”, traz uma ideia de dualidade feminina ou de coletividade, reforçando a noção anterior. Por fim, ao afirmar que a “lua fêmea” vigia “atenta” a “nossa memória”, o eu-lírico coloca a lua – o divino feminino – como a “guardiã” da memória ancestral noturna, do poder coletivo feminino, representado pela figura *Ìyàmi*.

Na estrofe seguinte, após a repetição do “cântico-título”, temos duas imagens simbólicas centrais, o “olho” e as “lágrimas”: “há mais olhos que sono / onde lágrimas suspensas / virgulam o lapso / de nossas molhadas lembranças”. Sendo o olho, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), um símbolo ligado à percepção e à clarividência, ao afirmar que “há mais olhos que sono”, o eu-lírico cria uma imagem propositalmente dúbia: tanto podemos perceber uma mulher receosa, que “olha” a noite com certa desesperança ou ansiedade, quanto podemos enxergar uma mulher que “vê” mais do que dorme, que não sucumbe ao “sono”, ao esmorecimento de suas vontades, mas que persiste de “olhos abertos” mesmo na consciência de sua dor. Nos versos seguintes, as “lágrimas suspensas” que “virgulam o lapso” trazem dois pontos interessantes: o eu-lírico compara a lágrima suspensa no olho a “vírgulas”, criando um referência sutil ao ato da escrita, o que novamente dá um tom autobiográfico ao poema, como se o eu-lírico fosse a própria poeta que “vírgula o lapso” das “molhadas lembranças coletivas”, ou seja, que “pontua”, que tenta preencher poeticamente, através da “pausa” (representada pela vírgula) e da reflexão (o olhar para noite) o “lapso”, o vazio das lembranças coletivas dolorosas, ou ainda da memória “apagada” do povo negro, após séculos de opressão, remetendo à noção de escrivência enquanto “reconstrução do tecido da memória”, segundo Remenche e Sippel (2019). Além disso, a referência às lágrimas remete ainda a Iemanjá, orixá materna próxima do arquétipo da Mãe Bondosa de Neumann (2021), cujos atributos simbólicos aproximam sua figura da imagem da mãe que consola os filhos com o “sal” de suas lágrimas – o sal do mar.⁵⁴

Na terceira estrofe, os versos “vaginas abertas / retêm e expulsam a vida” trazem novamente a força da figura materna, do poder gerador ancestral, que remonta à Deusa-mãe de

⁵⁴ Essa imagem idealizada da maternidade também surge no já referido conto “Olhos d’água”, da coletânea homônima, quando a mãe da personagem protagonista “colhe nuvens” para alimentar os filhos (Cf. Silva, Ramalho e Lima, 2023).

Campbell (2015). O gesto de “reter” e de “expulsar” constrói sutilmente uma ideia de “onda”, de maré – o que lembra também Iemanjá, orixá dos mares –, que metaforiza a gestação e o parto, em um movimento constante de “geração de vida”. Já os versos seguintes, “donde Ainás, Nzingas, Ngambeles / e outras meninas-luas”, conferem ao poema uma fusão mítico-histórica, ao trazerem três nomes simbólicos da história negra, assim como da própria vida da autora: “Ainá” é o nome da filha de Evaristo, referenciada em outros poemas e dedicatórias da coletânea; “Nzinga” é um nome banto tradicional, historicamente o nome da rainha Nzinga Mbandi, governante dos reinos de Ndongo e Matamba, no atual Angola, que resistiu à invasão portuguesa no século XVII (Cf. Lopes. 2011, p. 112); já Ngambele remete tanto a um termo litúrgico de matriz africana (*gambele*, do original *ge-ngbélé*, que significa “morador”, “residente”)⁵⁵, quanto deriva de um epíteto de Oyá, *Oyá Igbàlè*, nome que significa “Bosque Sagrado dos Ancestrais”⁵⁶. Oyá, segundo Lopes (2011), é um dos nomes de Iansã, uma *yabá* guerreira, detentora dos poderes elementais e símbolo da resistência feminina. Com isso, os nomes próprios presentes na estrofe, identificados como “meninas-luas”, representam o divino feminino encarnado no legado das filhas, ou seja, a força do feminino ancestral que é transmitido de mãe para filha e que “afastam delas e de nós / os nossos cálices de lágrimas”. Desse modo, as “meninas-luas” são um símbolo esperançoso, metaforizando a esperança em um futuro no qual os “cálices de lágrimas” serão “afastados” – uma referência sutil e sincrética à imagem agonizante de Cristo nos evangelhos, quando este pede que Deus “afaste o seu cálice”, a sua dor (Mateus, 26:39).⁵⁷ Aqui, porém, não se trata de uma súplica a um Deus aparentemente distante, mas sim de uma confiança no próprio poder feminino, na manutenção do legado ancestral que servirá de base para uma nova jornada.

Essa confiança no futuro chega ao ápice na última estrofe, quando o verso do “cântico-título” muda sua forma verbal para o futuro, com uma afirmação incisiva: “A noite não adormecerá / jamais nos olhos das fêmeas”. Note-se que “mulheres” é substituído por “fêmeas”, o que confere ao verso uma aproximação desse feminino com sua “essência” natural, com a força instintiva da natureza, próxima à concepção ancestral do divino feminino segundo Ribeiro (2012) e Campbell (2015). A justificativa dessa força está no “sangue-mulher” e no “líquido lembradiço”, indicando a força dos ritos do sangue de Neumann (2021) e do poder da memória, do legado feminino, que “em cada gota que jorra / um fio invisível e tônico” acabando por

⁵⁵ Cf. <https://www.dicionarioinformal.com.br/gambeles/>

⁵⁶ Cf. <https://ocandomble.com/2012/03/07/culto-a-egungum-oya-igbale-o-mito/>

⁵⁷ Na referência implícita aos Evangelhos, vemos aqui a primeira de muitas “inversões parodísticas” na poética de Evaristo, conforme definidas por Vieira Júnior e Souza e Silva (2024).

“coser a rede” da “milénar resistência” – sendo a “rede” o entrelaçamento dos “fios invisíveis”, das lutas individuais, das persistências que se unem numa “rede coletiva” de mulheres; um símbolo que também remete à Iemanjá, uma vez que a rede é o instrumento da pesca, da abundância conferida pela mãe das águas. Com isso, é como se a retomada do “legado noturno”, do divino feminino “milénar”, possibilitasse às mulheres negras a “dádiva dos mares”, o transbordamento do seu ser e a “pesca” do seu próprio destino.⁵⁸

No poema seguinte, essa busca poética pela construção do futuro é transposta para a ideia de “mulher-artífice”, que cria o mundo e (re)cria a si mesma:

AMIGAS

Trago na palma das mãos,
não somente a alma,
mas um rubro calo,
viva cicatriz, do árduo
refazer de mim.

Trago na palma das mãos
a pedra retirada
do meio do caminho.

E quando o meu pulso dobra
sob o peso da rocha
e os meus dedos murcham
feito a flor macerada
pelos distraídos pés
dos caminhantes,
eu já não grito mais.
Finjo a não dor.

Tenho a calma de uma velha mulher
recolhendo seus restantes pedaços.
E com o cuspo grosso de sua saliva,
uma mistura agridoce,
a deusa artesã cola, recola,
lima e nina o seu corpo mil partido.
E se refaz inteira por entre a áspera
Intempérie dos dias.
(Evaristo, 2017, p. 32)

O título, “Amigas”, parece trazer, a princípio, um reforço da ideia de cumplicidade e coletividade feminina, já alicerçada nos poemas anteriores, e que sempre se liga à imagem das mães ancestrais de *Ìyàmi Oshorongá*. Entretanto, de forma distinta dos outros textos analisados, temos ao longo do poema o que aparenta ser um exercício poético mais “subjetivo” do eu-lírico,

⁵⁸ Note-se que toda a construção simbólico-estética do poema sempre se coaduna a um teor político, o que fica evidente na dedicatória a Beatriz Nascimento, importante historiadora, poeta e ativista do movimento negro (Cf. LiterAfro, 2023).

ou ao menos mais “individual”, apontando para uma busca mais “interna” do que sugere inicialmente o título – uma vez que o poema inteiro utiliza a primeira pessoa do singular. Essa aparente “contradição” título/conteúdo começa a ser desvendada na primeira estrofe: “Trago na palma das mãos / não somente a alma / mas um calo rubro”. A “mão”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 589) “exprime a ideia de atividade”, sendo também um símbolo ligado ao conhecimento através da ação. O enfoque inicial nas mãos, portanto, remete desde já à ideia de construção, de uma ação repetida ou intensa. Essa ação pode ser entendida como a escrita, que traz a “alma” do eu-lírico, mas também um “calo rubro”, uma “viva cicatriz, do árduo / refazer de mim”. Percebe-se, portanto, que a escrita, como uma atividade de artífice realizada pelas mãos, confere ao eu-lírico uma consciência de si – a sua “alma” –, mas também lhe inflige “dor” – o “calo rubro” –, pois revela o seu “árduo refazer”; o que pode ser entendido como uma referência à capacidade da escrita de revelar os meandros do sofrimento coletivo e individual, assim como a possibilidade de “refazer” a própria identidade. Com isso, esses primeiros versos parecem conferir à escrita uma espécie de poder demiúrgico, de “refeitura” dos indivíduos e do mundo – enxergando a palavra como a potência capaz de “cicatrizsar”. No sentido do divino feminino, esse “poder”, nas mãos da mulher negra, representa um resgate da força criadora ancestral através da palavra – que permitirá “retirar a pedra do meio do caminho”, tal como aparece na segunda estrofe.

Já na terceira estrofe, a “pedra” retirada adquire um “peso” considerável – como se a dor ancestral, decorrente de séculos de opressão contra as mulheres e a população negra, se mostrasse ainda mais “pesada” ao ser revelada pela escrita: “E quando o meu pulso dobra / sob o peso da rocha / e os meus dedos murcham”. A consciência dessa dor inflige ao eu-lírico um aparente esmorecimento, frisado pela imagem da “flor macerada / pelos distraídos pés / dos caminhantes”. Sendo a “flor”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), um símbolo também associado ao feminino, é possível ler essa “flor macerada” pelos “distraídos caminhantes” como a derrocada do poder matricial ancestral – nas leituras de Campbell (2015) e D’Eaubonne (1977) – e o surgimento de uma ordem patriarcal (os “distraídos caminhantes”, os homens), que no contexto das populações negras só se torna efetivo, segundo Oyewumi (2017), com a Diáspora, quando as mulheres negras perdem a posição de proeminência que tinham na cultura ioruba antiga – decorrente de sua associação com o divino feminino – e são submetidas à escravidão.

Esse aparente esmorecimento, porém, é convertido pelo eu-lírico não em fraqueza, mas em resiliência: “eu já não grito mais / Finjo a não dor”. A recusa ao grito, ainda que pareça uma atitude de resignação ao cansaço, representa, na verdade, um “fingimento da não dor” que,

longe de ser um autoengano, é o recurso da voz ancestral que transmuta o sofrimento para, no reconhecimento de sua sabedoria, renascer a sua força.

É o que vemos nos primeiros versos da última estrofe: “Tenho a calma de uma velha mulher / recolhendo seus restantes pedaços”. A “velha mulher” é a Anciã – descrita por McLean (2020) – o aspecto da Grande Mãe que carrega consigo a sabedoria ancestral, o conhecimento aparentemente “perdido”. É ela que, recusando o desespero, segue “recolhendo seus restantes pedaços”, como que “catando” as partes do seu “ser” – que aqui aparece como um objeto quebrado, do qual poderíamos deduzir uma estátua ou um objeto de barro, símbolos primordiais da Deusa, conforme Campbell (2015). Essa leitura coaduna com os versos seguintes, onde “com o cuspo grosso da saliva / uma mistura agridoce / a deusa artesã cola, recola / lima e nina o seu corpo mil partido”. A “saliva” é um elemento interessante, pois remete à boca, símbolo do verbo, da palavra – assim como ao poder da oralidade nas tradições africanas, segundo Lopes e Simas (2021). Nisso, é a palavra, o verbo que, como a saliva, vem “de dentro”, que serve de “mistura agridoce” para a “refeitura”. Essa “mistura agridoce”, por vir da boca da “velha mulher” – Deusa Anciã – pode representar a união das potências ambivalentes do feminino, a Mãe Bondosa e a Mãe Terrível de Neumann (2021), que se unem na figura sábia da “deusa artesã” que “cola, recola / lima e nina seu corpo mil partido”. A “deusa artesã”, enquanto velha sábia, remonta ainda à figura de Nanã, assim como ao *itan* da Criação narrado por Prandi (2001), no qual a humanidade é criada por Oxalá a partir do barro doado por ela. Nesse sentido, Nanã é a “deusa artesã” que, sendo o símbolo das passagens e das transformações, confere ao eu-lírico o poder de “colar” e “recolar” a si mesma – já que foi a própria Nanã que deu vida à humanidade. Além disso, os verbos “limar” e “ninar” refletem o sentido de geração e (auto)cuidado, pois a mesma “deusa artesã” que pole, ou seja, que “lima” os seus próprios pedaços, como uma artesã produzindo um vaso de barro – ou uma poeta escrevendo um poema –, em seguida também “nina” a si mesma, como se essa deusa fosse ao mesmo tempo mãe e filha de si mesma, novamente remetendo ao aspecto cíclico descrito por McLean (2020).

Com isso, o “corpo mil partido” no passado pelo poder patriarcal pode ser “recolado” pelo poder da “saliva”, pelo poder das palavras, que carregam a força primordial e a sabedoria “artesã” de Nanã, a qual possibilita ao eu-lírico se “refazer inteira” por entre a “áspera intempérie dos dias”, agindo diante das adversidades da vida. Nesse sentido, o título “Amigas” ganha um sentido distinto da coletividade dos poemas anteriores: a “amiga” do eu-lírico é essa imagem da Deusa artesã, da mãe ancestral que é resgatada por uma busca interna – e que se materializa na escrita, que a permite (re)escrever o destino com as próprias mãos. Já no poema

“Menina”, essa mesma busca anterior é transferida para a potência do legado, mas também recorrendo a uma figuração cíclica:

MENINA

Para Ainá, minha filha, ou minha mãe, talvez.

Menina, eu queria te compor em versos,
cantar os desconcertantes mistérios
que brincam em ti,
mas teus contornos me escapolem.
Menina, meu poema primeiro,
cuida de mim.
(Evaristo, 2017, p. 33)

O poema é um dos que aparecem na coletânea dedicados a Ainá, a filha de Conceição Evaristo. Na dedicatória, “Para Ainá, minha filha, ou minha mãe, talvez”, já há um jogo interessante de mistura de identidades, de “deslocamento” do feminino, que remete à imagem cíclica de McLean (2020): a Filha que se torna Mãe que se torna Filha, infinitamente – o que representava, no passado, os ciclos da natureza espelhados no divino feminino, conforme Campbell (2015). Nos primeiros versos, essa “mistura” ou indefinição proposital se faz marcante: “Menina, eu queria te compor em versos, / cantar os desconcertantes mistérios / que brincam em ti”. O eu-lírico, identificado com a própria autora, relata a impossibilidade de “compor” a filha em versos, assim como de “cantar os desconcertantes mistérios” que brincam nela. De forma afetuosa⁵⁹, parece que o eu-lírico demonstra um “desconcertante” desconhecimento dos “mistérios” da filha – mistérios esses que podem ser lidos como a consequência do legado ancestral que “brinca nela”, ou ainda a esperança quase “messiânica”⁶⁰ que a poética da autora confere à imagem da filha e às novas gerações, conforme já apresentado nos poemas anteriores. Por isso, mesmo o poder do “canto” poético – em outra alusão à oralidade e à sonoridade – se mostra incapaz de estabelecer “contornos” para a filha, uma vez que esta representa a nova geração de mulheres que não mais se sujeitará à dominação patriarcal – os “contornos” socialmente impostos – pois trará consciência plena de sua potência ancestral.

Esse aspecto se torna evidente nos últimos versos “Menina, meu poema primeiro, / cuida de mim”, onde o eu-lírico identifica na filha não apenas o seu “poema inicial”, mas se dirige a ela de forma tão carinhosa quanto devocional: “cuida de mim”. Esse último verso, inclusive, se

⁵⁹ Note-se que o afeto destinado pelo eu-lírico (a mãe) a sua filha se aproxima da Mãe Bondosa de Neumann (2021), aquela que “cuida” e “nutre” – sendo esse o aspecto da Grande Mãe mais presente na poética de Conceição Evaristo.

⁶⁰ Esse aspecto “messiânico” da imagem da filha aparece, de forma mais marcante, no conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, da coletânea *Olhos d’água* (2014), no qual a protagonista Ayoluwa possui uma caracterização semelhante.

assemelha a um pedido de “oração”, como se o eu-lírico reconhecesse na filha algo de “divino” – o resultado do resgate da herança ancestral –, o que adquire um sentido coerente com o papel esperançoso destinado a ela, assim como a inversão mãe/filha apresentada na dedicatória. Nesse sentido, o poema sintetiza em poucas linhas uma ideia de feminino “novo”, já “colado e recolado” pelo resgate do saber ancestral, livre dos “contornos” patriarcais e que trará a esperança de novos dias – fundindo, portanto, a “pessoa real” com uma imagem mítica. Essa relação se torna ainda mais evidente – e com elementos de contraposição a uma perspectiva patriarcal do “sagrado” – no poema seguinte:

BENDITO O SANGUE DE NOSSO VENTRE

Para Ainá, aos 19 anos, pela sua menstruação

Minha menina amanheceu hoje
mulher – velha guardiã do tempo.
De mim ela herdou o rubi,
rubra semente, que a
primeira mulher nos ofertou.
De sua negra e pequena flor
um líquido rúbeo, vida-vazante escorre.
Dali pode brotar um corpo,
milagre de uma manhã qualquer.

Ela jamais há de parir entre dores,
velhas mulheres vermelhecem
maravilhas há séculos
e no corpo das mais jovens
as sábias anciãs desenham
avermelhados símbolos,
femininos unguentos,
contrassinais a uma antiga escritura.

E ela jamais há de parir entre dores,
há entre nós femininas deusas,
juntas contemplamos o cálice
de nosso sangue e bendizemos
o nosso corpo-mulher.
E ali, no altar do humano-sagrado rito
concebemos a vital urdidura
de uma nova escrita
tecida em nossas entranhas,
lugar-texto original.

E em todas as manhãs bendizemos
o nosso sangue, vida-vazante no tempo.
E nossas vozes, guardiãs do templo,
entoam salmos e ladainhas
louvando a humana teia
guardada em nossas veias.

E desde todo o sempre
matriciais vozes celebram
nossas vaginas vertentes

veredas de onde escorre
 a nossa nova velha seiva.
 E eternas legiões femininas
 glorificam, plenificadas de gozo,
 o bendito sangue de nosso ventre,
 por todos os séculos. Todos.
 Amém.
 (Evaristo, 2017, p. 34-35)

O poema já inicia, desde o título, com uma inversão “paródica” a um elemento importante da tradição cristã⁶¹ – e mais especificamente do segmento católico: a oração da Ave-Maria. “Bendito o sangue de nosso ventre” se diferencia do verso da oração católica – “Bendito o fruto do vosso ventre” – pela substituição de duas palavras: o substantivo “fruto” por “sangue” e a forma pronominal “vosso” por “nosso”. Tais substituições, obviamente, não são por acaso: ao substituir a centralidade do “fruto” pela força “bendita” do “sangue”, o poema rebate a leitura patriarcal da simbologia cristã da mulher – representada pela Virgem Maria – que só é “divina” porque dá à luz ao Filho de Deus, Jesus, sem corromper sua “pureza virginal”. Aqui, porém, a mulher é “divina” por seus próprios atributos: o seu sangue menstrual, um símbolo da sacralidade primitiva do feminino, segundo Campbell (2015), e do primeiro rito do sangue da Grande Mãe, conforme Neumann (2021). Além disso, a exaltação do “sangue” como sendo o elemento “bendito” se contrapõe à perspectiva judaico-cristã de “sujeira” atribuída ao sangue menstrual, conforme se vê no versículo bíblico de Levítico (15:19-24)⁶². Com isso, o poema não apenas se contrapõe a essa perspectiva de “impureza”, atribuída a uma característica biológica comum às mulheres, mas também declara a mulher como “bendita” – no mesmo grau de santidade que a tradição cristã atribui ao divino (Jesus).⁶³ Esse gesto se torna ainda mais marcante quando consideramos o uso mágico do sangue menstrual por parte das feiticeiras *ajés*, descritas por Verger (1994), como parte da simbologia maternal de *Ìyàmi Oshorongá*⁶⁴. Desse modo, ao substituir o “vosso” pelo “nosso”, o eu-lírico se afirma como uma figura feminina

⁶¹ A presença de elementos paródicos na poesia de Evaristo é recorrente e não se limita apenas a aspectos religiosos, conforme detalha Vieira Júnior e Souza e Silva (2024), em interessante apontamento sobre o assunto.

⁶² “Quando uma mulher tiver sua menstruação, ficará impura durante sete dias. Quem a tocar ficará impuro até à tarde” (Levítico, 15:19-24)

⁶³ Interessante notar, porém, que a própria tradição cristã costuma se referir a Maria como “bendita”, inclusive em orações – “bendita sois vós entre as mulheres” –, indicando que a poética de Evaristo também dialoga com certas “frestas” matriciais do cristianismo, o que a aproxima das Teologias Feministas.

⁶⁴ O sangue menstrual também se faz presente, na cultura ioruba, em relação com Oxum, conforme um *itan* relatado por Prandi (2001). Nesse *itan*, Oxum auxilia uma filha transformando o sangue menstrual desta em penas de papagaio. Curiosamente, o mesmo *itan* traz Oxalá, o “principal” orixá, demonstrando ojeriza ao sangue menstrual – algo que pode ser explicado pela relação que o sangue tinha com as *Ìyàmis*, sempre vistas com temor e desconfiança pelos homens nessa cultura. Com isso, é possível interpretar que a exaltação do sangue menstrual no poema de Evaristo (2017) se contrapõe não só à perspectiva patriarcal da tradição judaico-cristã, como também a certos elementos patriarcais de dentro da própria cultura ioruba.

integrante de uma coletividade; que resgata, simbolicamente, o poder do divino feminino negro ancestral, anterior à dominação cristã europeia.

Após o título, o poema é novamente dedicado a Ainá, filha de Conceição Evaristo, “pela sua menstruação” – em um reconhecimento “público” de algo que a sociedade patriarcal de base judaico-cristã, conforme evidenciado pelo trecho de Levítico (15:19-24), busca esconder sob a pecha de “impureza”. A seguir, nos primeiros versos do poema, “Minha menina amanheceu hoje / mulher – velha guardiã do tempo”, há o realce da menstruação em conexão com o feminino ancestral, uma vez que marca, segundo Neumann (2021, p. 45), “o primeiro mistério de sangue da transformação feminina”, pois sinaliza o surgimento do “poder gerador” do feminino. Nos versos, percebe-se novamente o tom afetoso do eu-lírico para com a sua filha, trazendo também a inversão temporal cíclica de McLean (2020): a menina, apesar de jovem, já é uma “velha guardiã do tempo” – o que nos aproxima da imagem da Anciã contida na Donzela, que adquire o seu “poder” pela capacidade simbólica de ser Mãe.⁶⁵ Além disso, a expressão “velha guardiã do tempo” remonta, na tradição ioruba, a Nanã, por ser o símbolo da transmutação e “guardiã” do princípio dos tempos – no *itan* da criação relatado por Prandi (2001) –, assim como a Logunã, orixá feminina do tempo, bastante cultuada na Umbanda. Desse modo, ao “herdar” da mãe o “rubi / rubra semente”, a filha carrega em si a potência materna do tempo primordial, herdada da “primeva mulher” – que aqui não é a “culpada” Eva da leitura patriarcal judaico-cristã, mas a Grande Mãe Negra, a Deusa, cuja figura mais representativa na cultura ioruba é *Ìyàmi*. Com isso, nos versos “De sua negra e pequena flor / um líquido rúbeo, vida-vazante escorre”, o eu-lírico exalta a negritude dessa menina-anciã, cujo sangue é a “vida-vazante”, um rio – símbolo inúmeras vezes associado às *yabás* (Cf. Prandi, 2001). Com isso, “Dali pode brotar um corpo / milagre de uma manhã qualquer”, pois a potência de “gerar” – mais até que o ato gerador em si, a gravidez – é a força simbólica capaz de “produzir milagres”, em “uma manhã qualquer”, um novo amanhecer.⁶⁶

Na segunda estrofe, o verso inicial, “Ela jamais há de parir entre dores”, pode ser lido como uma negação à “punição” de Eva na ótica patriarcal – “parir com dor” os seus filhos –,

⁶⁵ Interessante verificar o modo como o poema subverte certa ideia comum de “velhice” enquanto decadência ou “falta de ação”, a partir do momento em que “funde” a Jovem e a Anciã em uma mesma figura geradora/transformadora. Nesse sentido, em diálogo com os mitos e a simbologia de Nanã, conforme Prandi (2001) e Lopes (2011), podemos ler o lado “anciã” da Jovem como sendo a sua força de transformação, ancorada no simbolismo da “velha orixá” criadora – competência essa que, por si só, traz a Anciã também como capaz de “gerar”, dar vida, remetendo aos ciclos míticos de vida/morte e, em um sentido “político”, à resistência advinda da sabedoria ancestral.

⁶⁶ Note-se, portanto, que o “ato gerador” não diz respeito apenas à capacidade literal de gerar outro ser, mas possui um sentido simbólico que adquire certa conotação política: a mulher, sendo a força “geradora” ancestral, pode também “gerar” o seu próprio futuro, transformando a realidade.

assim como uma contraposição a qualquer tipo de “exaltação” do sofrimento como “salvação”, também presente na tradição cristã⁶⁷. Isso porque, no caso da filha do eu-lírico, ela está amparada pelas “velhas mulheres” que “vermelhecem maravilhas há séculos” – uma alusão simbólica às *Ìyàmìs* –, “sábias anciãs” que “desenham / avermelhados símbolos / femininos unguentos / contrassinais a uma antiga escritura”. As imagens dos “avermelhados símbolos” desenhados pelas “sábias anciãs” novamente remonta ao conhecimento mágico das feiticeiras *ajés*, ao mesmo tempo em que lembram a simbologia dos “pontos riscados” da Umbanda⁶⁸. Esses símbolos, “vermelhos” como o sangue menstrual, junto com os “femininos unguentos” – também apontando o aspecto “mágico” desse poder ancestral –, produzem “contrassinais a uma antiga escritura”, ou seja, às leituras patriarcais da Bíblia, justamente por negarem o sofrimento impingido às mulheres, ao mesmo tempo em que “santifica” o poder criador da maternidade.

Na terceira estrofe, o recurso à anáfora – “E ela jamais há de parir entre dores” – reforça a afirmação da estrofe anterior, mas trazendo agora o amparo das “femininas deusas”, as *yabás*, que, juntamente com todas as mulheres, contemplam “o cálice de nosso sangue”, bendizendo o seu “corpo-mulher” – no que se percebe novamente o uso “ressignificado” de uma terminologia cristã (“cálice”, “bendizemos”)⁶⁹ de forma subversiva, exaltando a potência do “corpo-mulher” como verdadeiro “cálice” sagrado, capaz de “gerar o mundo”. Com isso, nos versos “E ali no altar do humano-sagrado rito / concebemos a vital urdidura / de uma nova escrita / tecida em nossas entranhas”, o eu-lírico atrela o ato “humano” de gerar e de nascer ao “sagrado”, tornando-o um rito de comunhão com o divino – em contraposição à dualidade “sagrado x

⁶⁷ Uma referência direta a essa perspectiva pode ser encontrada em outro texto de Evaristo, o conto “Lia Gabriel”, da coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres*: “Por breves instantes, me veio também a imagem da Mater Dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz, avultaram em minha memória. [...] E depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo.” (Evaristo, 2017, p. 95).

⁶⁸ Os pontos riscados são, segundo Lopes (2011, p. 1145), um tipo de “desenho feito com *pemba* [giz ritualístico], no chão ou em outro lugar, para chamar uma entidade ou para identificar, quando feito pelo médium incorporado, a entidade que baixou. Compõe-se de um conjunto de sinais identificadores, combinando flechas, cruzes, círculos, estrelas etc.”. Trata-se de um recurso litúrgico bastante utilizado na Umbanda, porém presente em outras religiões de matriz africana, a exemplo da Santería, em Cuba. Sendo um símbolo mágico de “firma”, utilizado para identificar e “firmar” entidades e forças espirituais – incluindo os orixás –, o ponto riscado possui uma lógica que se aproxima dos “contrassinais” do poema, os quais parecem também “firmar” a energia protetora das mães ancestrais. Além disso, por se assemelharem a uma espécie de escrita ritualística – tal como os pontos riscados – esses “contrassinais” podem ser lidos como sendo o próprio “poder da escrita”, da poesia, da “palavra atuante”, conforme Lopes e Simas (2021), que corporifica a memória ancestral, servindo de “contrassinai”, ou de “nova” escritura, em contraposição às “velhas” opressões patriarcais.

⁶⁹ É possível interpretar, no uso “paródístico” de terminologias cristãs – pela ótica de Vieira Júnior e Souza e Silva (2024) –, um “desmascaramento” simbólico de certa noção universalizante do “sagrado”, propagada pela Fenomenologia da Religião de Otto, segundo Usarski (2004), que fundamenta sua noção de “sacralidade” a partir de percepções originalmente cristãs. Nesse sentido, o “desmascaramento” diria respeito à tomada de atitude da autora em “desvelar” o “branqueamento” cultural – a partir da conceituação de Fanon (2008) – imposto ao “sagrado”, reivindicando uma leitura sincrética do próprio cristianismo e das tradições africanas, à semelhança da Teologia Feminista Negra de Krob (2014).

profano” de Eliade (2018) – em que o corpo da mulher é a “vital urdidura” da “nova escrita”, a escrita poética, a escritura da vida, que é “tecida” a partir das “entranhas” do feminino. Essa escrita, a “escrevivência” evaristiana, segundo Machado (2014), parte do corpo, o “lugar-texto original”, em evidente ruptura com a perspectiva patriarcal de “negação” da corporeidade e da “matéria”, fazendo da própria existência humana um caminho para a transformação físico-espiritual – revertendo, nesse sentido, o “numinoso” de Eliade (2018) para a realidade “concreta”, para a vivência das mulheres negras, ao invés de uma “realidade outra” hierárquica.

No início da quarta estrofe, “E em todas as manhãs bendizemos / o nosso sangue, vida-vazante no tempo”, o sangue “bendito” torna-se o veículo e prenúncio das manhãs, do futuro, da vida que “vaza” no tempo – indicando a consolidação desse poder feminino ancestral enquanto potência geradora dos fluxos da vida. Nos versos seguintes, “E nossas vozes, guardiãs do templo, / entoam salmos e ladainhas / louvando a humana teia / guardada em nossas veias”, a estrofe finaliza colocando as vozes das mulheres – em novo reforço da oralidade – como “guardiãs do templo”, como sacerdotisas; templo esse que, ao contrário da ortodoxia judaico-cristã, não se encontra em um “edifício”, mas em um corpo, o corpo feminino⁷⁰. Com isso, as mulheres são aqui “sacerdotisas” e guardiãs de si mesmas, entoando “salmos e ladainhas” não para um deus masculino distanciado, no “reino dos céus”, mas para o divino presente na “humana teia”, no sangue guardado em suas “veias”.⁷¹

Na quinta estrofe, “E desde todo o sempre / matriciais vozes celebram / nossas vaginas vertentes / veredas de onde escorre / a nossa nova velha seiva”, há uma repetição marcante, de efeito aliterativo, da letra “v”, representando a imagem do “ventre”. Note-se que os versos formam um único período, o que indica que o uso dos “v”, assim como seu número – sete ao todo – não é por acaso, mas uma construção deliberada. Sendo o número sete, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), um símbolo do absoluto, muito ligado à tradição judaico-cristã, é possível ler essa repetição sétima da letra “v” como uma configuração do divino feminino também “absoluto”; que reivindica, através das “matriciais vozes” que celebram as “vaginas vertentes” e as “veredas” da “nova velha seiva”, o poder matriarcal original “destronado” pela

⁷⁰ Interessante paralelo com essa perspectiva, entretanto, aparece em uma passagem bíblica, João 2:19-22, em que Jesus, confrontado pelos fariseus, diz que “derrubaria e ergueria o templo” do deus hebreu em três dias – sendo que, segundo o Evangelho, o “templo” em questão seria na verdade o seu corpo ressuscitado. No poema de Evaristo (2017), porém, o corpo não precisa “morrer” e “ressuscitar” para se tornar expressão do divino – ou seja, atravessar o sofrimento –, mas ele é divino por si só, pois sendo o corpo feminino “espelho” da Grande Mãe, é também a manifestação “hierofânica” da Deusa, novamente subvertendo a dicotomia “sagrado x profano” de Eliade (2018).

⁷¹ Note-se que Silva (2010) e Krob (2014) colocam a “recuperação do corpo como lugar de manifestação de Deus” como um dos objetivos-chave da Teologia Feminista Negra, integrando uma perspectiva de matriz cultural africana – a valorização espiritual das corporeidades – como uma forma de conexão com o divino, inclusive no âmbito da fé cristã.

ascensão de uma ótica patriarcal do divino. Com isso, é possível enxergar aqui um diálogo com as teses tanto da Teologia Feminista de Forcades i Vila (2011), quanto da Teologia Feminista Negra segundo Krob (2014), uma vez que reivindica, ao mesmo tempo, tanto uma leitura “feminista” do sagrado, colocando o divino como feminino, quanto traz esse mesmo divino na figura de uma mulher negra – a Grande Mãe Negra –, recorrendo para isso a uma série de simbolismos da tradição africana ancestral, um recurso hermenêutico bastante presente na Teologia Feminista Negra (TFN).

Por fim, essa leitura crítica do sagrado a partir do divino feminino negro se torna explícita nos últimos versos: “E eternas legiões femininas / glorificam, plenificadas de gozo, / o bendito sangue de nosso ventre, / por todos os séculos. Todos. / Amém.”. O poema finaliza como uma oração à Grande Mãe Negra, à coletividade das mulheres – como na figura de *Ìyàmi* – trazendo-as “plenificadas de gozo”, de prazer algo erótico, constituindo “eternas legiões” – em possível contraposição aos anjos “assexuados” da tradição judaico-cristã –, que reivindicam esse divino coletivo, atemporal. Essa imagem atemporal do feminino, porém, é aprofundada no poema seguinte:

NA MULHER, O TEMPO...

A mulher mirou-se no espelho do tempo,
mil rugas (só as visíveis) sorriram,
perpendiculares às linhas
das dores.
Amadurecidos sulcos
atravessavam o opaco
e o fulgor de seus olhos
em que a íris, entre
o temor e a coragem,
se expunha
ao incerto vaivém
da vida.

A mulher mirou-se no espelho de suas águas:
– dos pingos lágrimas
à plenitude da vazante.
E no fluxo e refluxo de seu eu
viu o tempo se render.
Viu os dias gastos
em momentos renovados
d’esperança nascitura.
Viu seu ventre grávido,
salpicado de mil estrias,
(só as contáveis estrelas)
em revitalizado brilho.

E viu que nos infindos filetes de sua pele
desenhos-louvares nasciam
do tempo de todas as eras

em que a voz-mulher
na rouquidão de seu silêncio
de tanto gritar acordou o tempo
no tempo.

E só,
só ela, a mulher,
alisou as rugas dos dias
e sapiente adivinhou:
não, o tempo não lhe fugiu entre os dedos,
ele se guardou de uma mulher
a outra...

E só,
não mais só,
recolheu o só
da outra, da outra, da outra...
fazendo solidificar uma rede
de infinitas jovens linhas
cosidas por mãos ancestrais
e rejubilou-se com o tempo
guardado no templo
de seu eternizado corpo.
(Evaristo, 2017 p. 38-40)

O título do poema, “Na Mulher, o Tempo...”, reforça algumas das perspectivas já presentes nos textos anteriores: o “tempo” – em sua dimensão cíclica, de passado, presente e futuro, representando as transformações da natureza e do feminino, segundo McLean (2020) – está na “mulher”, está “contido” nela, como a memória de um poder ancestral. Note-se, porém, que o uso do hipérbato coloca o termo “mulher” antes do “tempo”, como que indicando a ideia de uma mulher primordial – a “primeva mulher” do outro poema –, anterior à própria contagem linear do tempo, uma imagem algo “cósmica” do feminino, que também remonta à Grande Mãe ourobórica de Neumann (2021). Já as reticências podem ser lidas como um reforço dessa ideia de “fluidez” temporal, como se o tempo, contido na “primeva mulher”, fosse fluido, indicando desde já um simbolismo aquático que se fará marcante no poema.

Sendo assim, no verso inicial da primeira estrofe, “A mulher mirou-se no espelho do tempo”, temos essa mulher que vê o tempo como um “espelho” de si mesma, demarcando a identificação inicial dessa figura feminina com a temporalidade. Considerando a afirmação de Chevalier e Gheerbrant (2018 p. 393) de que o “espelho” representa “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”, obtidos através da introspecção ou “especulação” interior – do latim, *speculum* –, é possível interpretar essa mulher do poema como uma figura que vê a si mesma e, em sua essência, enxerga o “tempo”, suas marcas, as “mil rugas (só as visíveis)”, que sorriem em “perpendiculares linhas das dores”. Note-se, entretanto, que o verso destaca apenas as “mil rugas visíveis” ao espelho, indicando que, para além do “espelho do

tempo”, da própria temporalidade, há outras rugas – que não são apenas as rugas “perpendiculares”, que atravessam as “linhas das dores”, mas outras “rugadas” talvez mais antigas, anteriores a essas mesmas dores, talvez remetendo a uma sabedoria ancestral matriarcal – anterior à dominação patriarcal, ou seja, ao “tempo” linear.⁷² Nesse sentido, as rugas visíveis no “espelho do tempo” representam apenas a dor “visível”, decorrente de séculos de opressão, mas não espelham as rugas “mais antigas”, anteriores ao “tempo” – como evidencia o título –, e que carregam a imagem da Anciã, da “primeva mulher”.

No restante dessa primeira estrofe, os versos “Amadurecidos sulcos / atravessam o opaco / e o fulgor de seus olhos”, evidenciam essa introspecção, em que mesmo as rugas “visíveis”, marcadas pela dor “do tempo”, também carregam sua própria força, capaz de “atravessar o opaco”, de enxergar além das ilusões cotidianas, graças ao “fulgor” dos olhos e da “íris”, que através do “temor e da coragem”, se expõem ao “incerto vaivém / da vida.”. São, portanto, os olhos – símbolo da alma, conforme Chevalier e Gheerbrant (2018) – que trazem talvez a força das “rugadas invisíveis”, da sabedoria de “antes do tempo”, que fazem a mulher, apesar dos pesares, atravessar a “opacidade” da dor, transformando as duras lições da vida em cicatrizes.

Na segunda estrofe, os versos “A mulher mirou-se no espelho de suas águas / – dos pingos lágrimas / à plenitude da vazante”, trazem a simbologia do elemento água, fortemente ligado, segundo Bachelard (2018), às imagens maternas. Além disso, o “espelho” em relação com a “água”, segundo Lima Pavei e Geraldles Júnior (2020), são símbolos relacionados a Oxum, orixá da fertilidade, da beleza e do amor. Note-se, portanto, que apesar de suas “rugadas” e de sua “maturidade”, a mulher se identifica com o “espelho” e as “águas” da “mais bela *yabá*” (Cf. Prandi, 2001), indicando a persistência da beleza atemporal, para além de qualquer padrão patriarcal, atravessada pela sabedoria. Portanto, mesmo vertendo os “pingos lágrimas”, pela consciência do seu sofrimento presente, essa “mulher além do tempo” ainda enxerga em si a “plenitude da vazante”, das águas do rio-Oxum – orixá também das águas doces – que preenchem o seu ser e revelam sua verdadeira beleza ancestral. Com isso, mesmo consciente da temporalidade, a mulher vê “no fluxo e refluxo do seu eu” –, ou seja, na “vazante” do seu eu-rio-Oxum – o “tempo se render”, evidenciando que o tempo, por mais “forte” que seja, também se “rende” ao poder matricial do feminino. Nos versos seguintes, “Viu os dias gastos /

⁷²Neumann (2003), assim como Durand (2002, apud Marques, 2007), associa a noção de “tempo linear e direcionado” à “experiência masculina do movimento” (Marques, 2007, p. 71), ou seja, a uma concepção temporal e evolutiva de “início, meio e fim”, construída e instituída pelo poder patriarcal. Em contraposição a essa ótica, a “visão matrística” do tempo, conforme presente neste e em outros poemas da autora, traz a temporalidade em seu aspecto cíclico, acompanhando os movimentos da natureza.

em momentos renovados / d’esperança nascitura”, o ressurgimento desse poder matricial leva a mulher a renovar suas esperanças, a enxergar a “gastura” do tempo como a possibilidade de “renovação”; renovação essa que se torna evidente na imagem do “seu ventre grávido / salpicado de mil estrias”, simbolizando o poder de (re)criação divina da mulher. Nesse sentido, a “gravidez da esperança”, imagem recorrente na obra de Evaristo⁷³, carrega também “incontáveis estrelas” em “revitalizado brilho” – comparadas às estrias. Com isso, temos nesses versos uma exaltação da “beleza” da maternidade, entendida aqui como símbolo maior do poder da mulher de “gerar” realidades e de ressignificar suas próprias dores – inclusive aquelas atreladas ao tempo.

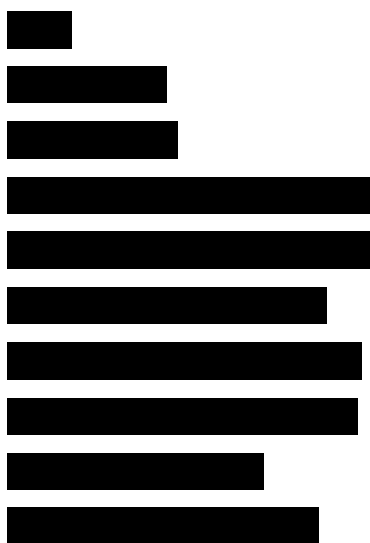
Na estrofe seguinte, as estrias da gravidez são descritas como “infinitos filetes” na pele, comparados a “desenhos-louvores” – que se assemelham aos “avermelhados símbolos” do poema anterior – nascendo “do tempo de todas as eras”, ou seja, do tempo que não é apenas o da “era patriarcal”, mas um tempo que engloba o passado-presente-futuro, a natureza cíclica do feminino ancestral. Nesse sentido, as “rugas” das dores se transformam nas “estrias”, que podem ser, de fato, as tais “rugas” até então invisíveis – que inferimos nas estrofes anteriores – que só afloram através da “gravidez”; uma gravidez que pode ser inclusive de si mesma, conforme o aspecto cíclico de McLean (2020), pois representa a mulher que se “gera” e que “regenera” a si mesma, resgatando seu verdadeiro ser. Com isso, os “desenhos-louvores” se tornam a “voz-mulher” – tal como no poema “Vozes-mulheres” –, por meio da qual essa mulher rompe com a “rouquidão de seu silêncio”, e “de tanto gritar”, acorda o “tempo no tempo”; o tempo além do tempo, o tempo primordial.

Na penúltima estrofe, essa mulher sozinha – “E só / só ela, a mulher” – alisa as “rugas dos dias”, o conhecimento ancestral que aflora na sua “gravidez de si mesma”, adivinhando “sapiência” que “o tempo não lhe fugiu entre os dedos / ele se guardou de uma mulher / a outra...”. O tempo primordial, a memória da Grande Mãe Negra, se mostra, portanto, como uma força hereditária, como um conhecimento intuitivo matricial – de modo que o “verdadeiro” tempo, para além de sua aparente linearidade, está contido em todas as mulheres, numa rede de “mãe para filha” e de “mulher para mulher”, novamente se conectando às *Ìyàmìs*.

Por fim, na última estrofe, essa mulher não está mais “só”, mas sim “recolhendo o só / da outra, da outra, da outra...”, como se cada um desses “sós”, desses eus individuais, fossem

⁷³ Essa imagem de “gravidez da esperança” pode ser encontrada de forma marcante na personagem Bamidele (cujo nome significa “esperança”) no conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, integrante da coletânea *Olhos d’água* (2014). Nesse conto, é a gravidez de Bamidele, que será mãe da menina Ayoluwa, que traz ao povo africano do conto – metonímia do “povo negro” – a esperança de dias melhores.

partes do grande coro das vozes-mulheres, das *Ìyàmis*, que solidificam “uma rede / de infinitas jovens linhas / cosidas por mãos ancestrais”, indicando a fusão da Donzela (jovens linhas), da Mãe (a que está “grávida” de si) e da Anciã (as “rugas”, as “mãos ancestrais”), que tecem uma rede temporal infinita, à semelhança das Moiras e das Nornes das mitologias grega e nórdica, porém que tecem não o “tempo dos homens”, mas o seu próprio “tempo / guardado no templo / de seu eternizado corpo” – corpo esse que é evidenciado até mesmo na visualidade espacial dessa última estrofe, que se assemelha vagamente à silhueta de uma mulher grávida, vista de lado:



Com isso, o corpo da mulher se torna “eterno”, o templo do próprio “tempo” – em uma imagem cósmica onde a mulher individual se funde ao “feminino universal”, ao divino feminino, em um resgate dessa imagem simbólica ancestral da mulher – com a qual a “silhueta” dialoga, inclusive remetendo às imagens das Vênus pré-históricas em suas formas avantajadas, possivelmente grávidas, descritas por Campbell (2015).⁷⁴

No poema seguinte, essa relação simbólica com o divino feminino adquire nuances algo distintas, de certa forma mais “históricas”, pois destacam os sentimentos ambíguos do eulírico/da autora com a fé católica imposta a si e aos seus ancestrais, assim como a presença dos múltiplos sincretismos:

MEU ROSÁRIO

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.

⁷⁴ A “Vênus de Willendorf”, célebre estatueta do Paleolítico citada por Campbell (2015), possui “formas avantajadas” que se assemelham, em paralelo, com a visualidade “lateral” da estrofe apresentada aqui.

Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo
 padres-nossos e ave-marias.
 Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
 do meu povo
 e encontro na memória mal adormecida
 as rezas dos meses de maio de minha infância.
 As coroações da Senhora, em que as meninas negras,
 apesar do desejo de coroar a Rainha,
 tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançando
 flores.
 As contas do meu rosário fizeram calos
 em minhas mãos,
 pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas,
 nas escolas, nas ruas, no mundo.
 As contas do meu rosário são contas vivas.
 (Alguém disse um dia que a vida é uma oração,
 eu diria, porém, que há vidas-blasfemas).
 Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos
 sonhos de esperanças.
 Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos
 por visíveis e invisíveis grades
 e embalo a dor da luta perdida nas contas de meu rosário.
 Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
 Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
 no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
 Quando debulho as contas de meu rosário,
 eu falo de mim mesma um outro nome...
 E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
 vidas que pouco a pouco descubro reais.
 Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
 que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
 E neste andar de contas-pedras,
 o meu rosário se transmuta em tinta,
 me guia o dedo,
 me insinua a poesia.
 E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
 me acho aqui, eu mesma,
 e descubro que ainda me chamo Maria.
 (Evaristo, 2017, p. 43-44)

O “rosário”, destacado pelo título, é um instrumento de oração tipicamente católico, especialmente ligado ao culto mariano – o que nos permite inferir, desde o início, uma ligação entre o conteúdo do poema e a temática religiosa. Note-se, porém, que o uso do pronome possessivo “meu” confere uma certa particularidade a esse “rosário”, como se não se tratasse de um rosário “qualquer”, mas de um objeto devocional específico, próprio do eu-lírico. Essa leitura é reforçada pelos primeiros versos do poema: “Meu rosário é feito de contas negras e mágicas”. Mesmo sendo um instrumento católico, esse “rosário” do eu-lírico é específico porque “é feito de contas negras e mágicas” – algo bastante peculiar para esse objeto, mas significativo no contexto cultural da poética Evaristo: trata-se de um rosário “sincrético”, que mesmo sendo cristão, traz elementos da cultura ancestral, uma vez que as “contas negras e mágicas”, aqui associadas ao rosário, em muito lembram as “guias”, adereços litúrgicos típicos

das religiões de matriz africana, a exemplo da Umbanda. Nesse contexto, as “guias” possuem múltiplos sentidos: proteção, devoção a um determinado “santo” ou orixá – e claro, certo sentido magístico (Cf. Torres, 2019).

Com isso, o rosário do eu-lírico é marcado por uma dualidade cultural e religiosa, conforme se torna explícito nos versos seguintes: “Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo / padres-nossos e ave-marias.”. A referência a Oxum é bastante significativa: sendo ela, segundo Lopes (2011), uma das *yabás* mais cultuadas, geralmente sincretizada, nas religiões de matriz africana, com Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora Aparecida⁷⁵, a sua presença no poema, inclusive com o uso do termo afetoso “Mamãe” – muito utilizado nas tradições afro-brasileiras para se referir a esta *yabá* –, insere aqui o simbolismo arquetípico da Grande Mãe Negra, assumindo uma postura sincrética entre o catolicismo popular e a tradição ioruba.⁷⁶ Nesse aspecto, é interessante o modo afetoso com qual o eu-lírico, até este momento do poema, constrói o elemento sincrético – sobretudo, considerando que o sincretismo surgiu originalmente, segundo Cascudo (1974), como uma necessidade diante da imposição da fé católica pelos escravocratas europeus –, o que aponta para uma ressignificação “positiva” desse legado, dialogando com a perspectiva da Teologia Feminista Negra, segundo Krob (2014), que busca justamente atrelar a herança africana à prática religiosa cristã. Nesse sentido, o rosário sincrético do eu-lírico coaduna as imagens de Oxum e de Nossa Senhora, uma vez que ambas, arquetipicamente, correspondem, na classificação de Neumann (2021), à figura da Mãe Bondosa, uma das manifestações da Grande Mãe.⁷⁷ Entretanto, apesar desse aspecto “atrelado”, note-se que o verso apresenta formas distintas de oração para se referir às duas tradições – a católica e a ioruba: nas contas do seu rosário, o eu-lírico “canta” Mamãe Oxum, tal como nos alegres “pontos cantados” dos terreiros de matriz africana, mas “fala” padres nossos e ave-marias, indicando uma distinção entre as duas formas de devoção, uma mais

⁷⁵ Interessante ressaltar, além dos exemplos apresentados, a referência implícita a Nossa Senhora do Rosário, figura mariana introduzida no Brasil na época da colonização, com grande destaque na cultura afro-brasileira, sendo por vezes considerada a “padroeira dos negros” no ambiente sincrético da Festa do Rosário. Nos contos da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), há diversas referências a figuras marianas, carregadas de elementos sincréticos e “espelhamentos” simbólicos, enquanto “corporificação” e identificação dessas figuras arquetípicas com mulheres negras “reais”.

⁷⁶ Importante lembrar a afirmação de Lopes (2011, p. 697) que “em alguns relatos míticos, o nome [de *Ìyàmi Oshorongá*] aparece associado ao orixá Oxum”, indicando uma relação de Oxum também com as “vozes-mães” ancestrais, o que expande a perspectiva simbólica aqui apresentada.

⁷⁷ No caso de Oxum, apesar de sua caracterização como orixá do amor e da fertilidade trazer, muitas vezes, um aspecto materno e “benevolente”, alguns *ìtans* a caracterizam com um aspecto que também poderia se encaixar na Mãe Terrível – a exemplo do *itan* relatado por Prandi (2001), em que Oxum derrota os invasores do seu reino envenenando-os. Esse aspecto “terrível” de Oxum, capaz de vencer inimigos para “proteger o seu reino” – ou seja, seus “filhos” e devotos – é chamado, segundo Prandi (2001), de *Oxum Ioni*. A associação de Oxum com *Ìyàmi*, apontada por Lopes (2011), também reforça a presença desse aspecto “terrível” na *yabá*, dado o caráter por vezes “irado” de *Ìyàmi*, segundo Verger (1994).

“intensa”, e outra mais “sóbria”, ainda que ambas partilhem da mesma “base” sincrética: o rosário.

A seguir, nos versos “Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques / do meu povo”, o “rosário de contas negras e mágicas” se torna um objeto de conexão com as memórias ancestrais, sinalizadas pelos “longínquos batuques” do seu povo, mas também possibilita o encontro com a “memória mal adormecida” das “rezas dos meses de maio” de sua infância. Note-se que a referência ao mês de maio é significativa, uma vez que se trata do mês culturalmente atribuído “às mães”, inclusive com forte presença no calendário litúrgico católico relacionado à Virgem Maria. Nesse ponto, o rosário faz o eu-lírico recordar as celebrações religiosas das quais participou na infância, assim como as lembranças dolorosas da exclusão e do racismo: “As coroações da Senhora, em que as meninas negras, / apesar do desejo de coroar a Rainha, / tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançando / flores.”. De forma sutil, o eu-lírico destaca a tristeza implícita das meninas negras que desejavam “coroar a Rainha” nas celebrações católicas, mas que “tinham de se contentar em ficar ao pé do altar”, em posição subalterna, apenas “lançando flores”, enquanto a ação de “coroar a Rainha” com a coroa de flores possivelmente era exclusiva das meninas brancas. Com isso, apesar da afetuosidade com que o eu-lírico traz, no início do poema, a experiência sincrética, fica implícito nesses versos que a religiosidade “branca” impôs uma segregação às pessoas negras, não apenas impedindo-as de exercerem livremente seus cultos – como destacado por Krob (2014) –, mas também impedindo um exercício realmente pleno da fé católica, quando genuinamente convertidos. Outro elemento interessante nesses versos, porém, está no uso “vago” dos termos “Senhora” e “Rainha”: ainda que seja possível inferir que a cena descrita pelo eu-lírico trata de um contexto de celebração católica, o uso quase “genérico” dos referidos termos permite ler aqui mais um aspecto sincrético, uma vez que “Senhora” e “Rainha” poderiam se referir tanto à Virgem Maria quanto a Oxum.⁷⁸ Desse modo, talvez o “desejo de coroar a Rainha”, por parte das meninas negras, não seja apenas um gesto de devoção católica, mas um apego – consciente ou não – à memória do divino feminino ancestral, a Mamãe Oxum, sincretizada ali com a “Senhora” cristã.⁷⁹

⁷⁸ O simbolismo da orixá Oxum, bastante presente na obra de Conceição Evaristo, é apresentado de forma marcante no conto “A moça de vestido amarelo”, publicado na coletânea *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Em diálogo próximo com a perspectiva desse poema, o conto trata do sincretismo a partir da ótica de uma menina negra – Dóris da Conceição Aparecida – que desde o primeiro ano de vida tem uma fixação com a cor amarela, um dos símbolos de Oxum, remetendo à ligação que a personagem desenvolve com a sua ancestralidade.

⁷⁹ A relação sincrética da Virgem Maria com outras figuras femininas “divinas” – ou próximas da “divindade” – não é exatamente uma novidade do sincretismo afro-brasileiro, havendo inclusive estudos que inferem uma possível ligação ou mescla do culto mariano, nos primórdios do cristianismo, com simbologias e práticas advindas

Nos versos seguintes, “As contas de meu rosário fizeram calos / em minhas mãos / pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas / nas escolas, nas ruas, no mundo”, o eu-lírico confere uma dimensão “social” à fé religiosa: os “calos” que o rosário fez em suas mãos acompanham toda uma vida dedicada ao trabalho braçal, às dificuldades da vida, para as quais a fé talvez represente, aqui, uma espécie de consolo ou proteção divina, o que dialoga com a imagem protetora atribuída tanto à Virgem Maria quanto a Oxum – e daí à Grande Mãe Negra. Nesse sentido, as contas do rosário são “contas vivas”, pois carregam a fé e a memória dos ancestrais, capaz de atravessar as mazelas da existência: “(Alguém disse um dia que a vida é uma oração / eu diria, porém, que há vidas-blasfemas)”. A vida, por si só, seria uma “oração”, carregada de fé e intensidade divina, mas haveria, para o eu-lírico, “vidas-blasfemas” que não se encaixariam nessa “oração” – talvez por ausência de crença, talvez por falta de identificação com o “poder maior” ou com a ortodoxia religiosa, de modo que essas “vidas-blasfemas” podem ser entendidas de múltiplas formas, indicando tanto o sofrimento daqueles que se “desgarram” da fé, quanto uma certa postura de subversão, em referência àqueles que recusam os dogmas. De qualquer forma, o eu-lírico carrega o seu rosário como um símbolo de esperança e resiliência, ainda que em meio às lágrimas da vida: “Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos / sonhos de esperanças.”.

A seguir, o eu-lírico afirma: “Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos / por visíveis e invisíveis grades / e embalo a dor da luta perdida nas contas de meu rosário.”. Note-se que o rosário se torna, a partir daqui, uma espécie de “tela”, na qual, possivelmente em cada conta “negra e mágica”, o eu-lírico encontra os “rostos escondidos” do seu povo, o povo negro, oprimido por grades “visíveis” – as opressões estruturais – e “invisíveis” – as opressões internalizadas, “subjetivas” –, algumas delas pautadas na discriminação religiosa ou na interpretação enviesada do “sagrado”, conforme Krob (2014). Diante de tanto sofrimento, o eu-lírico recorre ao rosário como uma forma de “embalar”, de buscar consolo pela “luta perdida” nas “contas” do próprio rosário – como se as “contas”, aqui, não fossem apenas as partes que compõem o objeto rosário, mas números, “contas” matemáticas, pessoas e memórias perdidas, representando os “incontáveis” séculos de opressão sofridos pela população negra.⁸⁰

do culto a antigas deusas egípcias, gregas, célticas etc. Acerca dessas inferências, cf. Leal de Barros (2013) nas Referências.

⁸⁰ Note-se o recurso da repetição, no início e no fim dos dois versos destacados, da construção sintática “nas contas do meu rosário”. Essa repetição parece indicar, como já evidenciado em poemas anteriores, um sentido de “oração”, “cântico” ou “ladainha” religiosa, surgindo aqui como mais um elemento de sincretismo (a oração “católica” + o “cântico” ancestral).

Mesmo assim – ou talvez justamente por isso, por dar consciência dessas dores – o rosário é também um símbolo de resistência: “Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.”. O “cantar” é o símbolo do rito ancestral, o “ponto cantado” de Mamãe Oxum; o “grito” é o som do sofrimento, mas também da revolução; e o “calar” é o verbo não apenas do silenciamento, mas da reflexão, a qual revela e constrói a base da mudança, da luta diária e da conscientização. Desse modo, ao afirmar que “do seu rosário” é possível sentir o “borbulhar da fome / no estômago, no coração e nas cabeças vazias”, o eu-lírico vê o rosário como elemento-símbolo da ambivalência histórica da fé e da cultura – seja a fé amorosa, seja a imposição religiosa; seja a cultura “branca”, seja a tradição ancestral –, como o instrumento que o torna consciente dessas múltiplas fomes: a do “estômago”, a mais primal, decorrente da pobreza, do racismo e da exclusão; a do “coração”, a mais subjetiva, marcada talvez pela revolta e o desejo de mudança; e o das “cabeças vazias”, esvaziadas tanto pelo “desconhecimento” de sua condição, quanto pela falta de oportunidades para superá-la. Portanto, justamente por essa ambivalência “sincrética” em múltiplos níveis, o rosário permite ao eu-lírico o “reconhecimento” paradoxalmente “estrangeiro” de si mesma: “Quando debulho as contas de meu rosário, / eu falo de mim mesma um outro nome...”

Nos próximos versos, “E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas, / vidas que pouco a pouco descubro reais. / Vou e volto por entre as contas de meu rosário, / que são pedras marcando-me o corpo-caminho.”, o eu-lírico reforça a imagem do rosário enquanto “tela” ou “fio” de memórias, enquanto símbolo de uma consciência coletiva – representada pelas próprias “contas negras e mágicas” atreladas no fio –, trazendo-o como um instrumento por meio do qual ela enxerga o seu “povo” e sua história: os múltiplos “lugares”, “pessoas” e “vidas” que ela “descobre reais”, porque de fato o são. Por isso, as repetidas “voltas” do rosário são a descoberta dessa ancestralidade sincrética, dessa multiplicidade de vidas coletivas – assim como da subjetividade conectada a ela, através da consciência das “pedras” que marcam o “corpo-caminho”, em uma nova exaltação do corpo enquanto veículo de transformação, também em diálogo com a visão “divina” do corpo na TFN, segundo Krob (2014). Com isso, as “pedras” ou “contas” do rosário não são meros “entraves” à estrada desse “corpo-caminho” negro, mas são elas também as marcas, os “calos”, as cicatrizes que, ressignificadas pela consciência da memória ancestral, tornam-se os “pavimentos” que “marcam” o caminho a ser seguido.

Portanto, o “andar de contas-pedras”, o caminho apontado pela memória ancestral amparada pela fé sincrética na Senhora/Rainha – Oxum e a Virgem Maria –, se “transmuta em tinta”, guiando o “dedo” que “insinua” a poesia, de modo que o rosário se torna, portanto, uma

metáfora do fazer poético, um ato “criador” e “transformador”, capaz de transmutar o sofrimento em esperança. Desse modo, ao final do poema, o eu-lírico/a autora acaba por (re)descobrir a si mesma, através do “rosário” poético que desfia: “E depois de macerar conta por conto do meu rosário, / me acho aqui, eu mesma, / e descubro que ainda me chamo Maria.”. Maria que é a Virgem Maria, que é a Grande Mãe Negra sincretizada, que é Mamãe Oxum, que é a própria Evaristo: Maria da Conceição Evaristo.

Com isso, todo o poema se torna uma reflexão da fé sincrética na Grande Mãe Negra, materializada na escrita e na pessoa da própria autora, em um reencontro consigo mesma e com suas origens. Expandido essa perspectiva, temos o poema seguinte, “M e M”, que aprofunda esse (re)conhecimento de si mesma:

M e M

Nos olhos o fogo e o afago
denunciam desejos,
labaredas cozinham
pacientemente a espera.

A mulher quedou-se
e na quietude
encontrou a sua nova veste
que suavemente se desfaz
em corpos iguais
que roçam.

Maria e Maria,
espelho único,
onde a outra face
é ela e ela.
(Evaristo, 2017, p. 72)

O título, “M e M”, traz em destaque as duas letras que iniciam tanto o nome “Maria” – ressaltado no final do poema anterior, como um nome simbólico para o feminino e remetendo à própria autora –, quanto a palavra “Mulher”, indicando uma relação entre duas mulheres, ou entre duas personalidades femininas. Note-se que, visualmente, o “M” em destaque traz também, na própria grafia da letra, um “v” bem no centro, sustentado por duas “colunas” retas – como que representando o “ventre”, presente aliterativamente nos poemas anteriores, que é “amparado” por uma força “dupla”, de ambos os lados, em possível diálogo com a natureza ambivalente do arquétipo da Grande Mãe de Neumann (2021): a Mãe Bondosa e a Mãe Terrível.

Essa relação ambivalente se torna mais significativa no primeiro verso: “Nos olhos o fogo e o afago”. Os “olhos”, conforme apontamos anteriormente, são um símbolo da “alma”, da “vida interior”, ou da “essência” do ser, aquilo que ele verdadeiramente é. Já o fogo, além

de denotar “intensidade”, é segundo Chevalier e Gheerbrant (2018) um símbolo de purificação, transformação e regeneração, além de um elemento magístico presente em diversas tradições. Nesse sentido, o fogo carrega a sabedoria e o poder de transmutar – atributos, na tradição ioruba, da orixá Nanã –, indicando que a “alma” dessa mulher que surge no poema carrega um “fogo” ancestral capaz de gerar transformações. Além disso, esse “fogo” está associado, no poema, ao “afago”, ao carinho – o que remete novamente à imagem de Oxum. Com isso, os “olhos” da mulher que surge no poema carrega uma ambivalência entre a intensidade do “fogo” e a leveza do “afago”, que também podemos ler como representativa da dualidade Mãe Terrível/Mãe Bondosa, respectivamente.⁸¹ Essa ambivalência, portanto, por estar presente “nos olhos”, em dupla e na mesma altura, indica um certo “equilíbrio” de forças, de potências do divino feminino, que aparecem de forma espelhada nessa mulher. Além disso, as aliterações entre as letras “f” e “g”, em “**f**ogo” e “**a**fago”, entremeadas pelos sons das vogais “o” e “a”, criam um interessante efeito de sonoridade no qual as duas palavras se conectam, como se fossem “duplos” ou avessos uma da outra – reforçando a leitura de um “equilíbrio” simbólico, presente desde a dualidade “M e M” do título.

Nos versos seguintes, ocorre a junção desse “fogo” e desse “afago” que denuncia “desejos / labaredas cozinham / pacientemente a espera”. Nesse sentido, o “fogo” e o “afago” começam a adquirir uma certa conotação erótica, ou autoerótica, reforçada pela sinonímia do “afago” com o “toque” e pela simbologia do fogo, também conforme Chevalier e Gheerbrant (2018), ligada ao “desejo” erótico – ou ainda à descoberta desse desejo. Já as “labaredas” que “cozinham / pacientemente a espera” criam a imagem de alguém – no caso, a mulher – “cozinhando pacientemente” algo. De fato, sendo o “fogo” símbolo da magia e da transmutação, é possível imaginar essa mulher “transmutando” a sua “espera” – uma imagem algo enigmática, que remete aos “mistérios” do feminino ancestral, presentes tanto no arquétipo da Grande Mãe, quanto na figura de *Ìyàmi*, também ligada à magia. É possível imaginar, portanto, essa “mulher-feiticeira” transmutando algo, como que “unindo” em um unguento ou feitiço a sua natureza “dupla”, de forma paciente e resiliente – semelhante ao que ocorre nos outros poemas –, porque sabe que a “espera” é necessária para que os “desejos” se cumpram, tanto na “magia”, quanto na vida.

⁸¹ A associação do “fogo” – poder transmutador – com a Mãe Terrível coaduna não apenas com a natureza “intensa” do elemento, capaz de queimar, mas também pelo aspecto de transmutação presente na própria figura da Mãe Terrível, segundo Neumann (2021), sendo ela o principal agente arquetípico das transformações dos indivíduos.

Na segunda estrofe, os versos “A mulher quedou-se / e na quietude / encontrou a sua nova veste” indicam um reforço dessa “paciência”, uma certa suavidade na “busca” – talvez – interna por si mesma, na qual a “quietude” representa o autocuidado e a leveza necessária para “encontrar sua nova veste”, seu novo “eu” ou “corpo”. Aos poucos, essa “veste” suavemente “se desfaz / em corpos iguais / que roçam”, criando uma imagem levemente erótica e até mesmo sugerindo um erotismo entre duas mulheres⁸² – ou entre dois “aspectos” da mesma mulher, remetendo à ambivalência inicial.

Com isso, esses “corpos iguais”, seja da mulher e das mulheres, promovem uma autodescoberta profunda, evidente na última estrofe: “Maria e Maria, / espelho único, / onde a outra face / é ela e ela.”. Percebe-se, portanto, que “M e M” do título é, de fato, Maria e Maria – a Maria autora (Conceição Evaristo), a Maria simbólica (a Virgem Maria / a Maria sincretizada). Ou ainda um encontro entre uma mulher “histórica”, uma “M”, que encontra outra “M” mítica, a Grande Mãe Negra, e nela reconhece a sua igual, através do “espelho único” que é a poesia, a escrevivência. Desse modo, a mulher negra “comum” encontra em si a mulher negra “mítica” – do mesmo modo que a autora encontra a si mesma e à “outra” dentro de si – através de um gesto poético de busca, de reencontro com a imagem ancestral da Deusa, por meio da união da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível, em um reequilíbrio de forças.⁸³

Por fim, a referência ao “espelho” também pode sugerir um exercício autoerótico, de “redescoberta do corpo” e da sua sacralidade – como defende a TFN, segundo Krob (2014) –, no qual o erotismo, talvez despertado por um ato de masturbação, representaria essa descoberta do “ser mulher” em si mesma, em contraposição à repressão da sexualidade feminina na perspectiva patriarcal. Com isso, mais uma vez a imagem mítica ancestral, assim como as suas correspondências arquetípicas – a Grande Mãe Negra – se traduz em um gesto de ruptura tanto relacionada à sacralidade quanto à cultura, subvertendo o dogmatismo patriarcal.

Já no poema seguinte, “De Mãe”, esse gesto de (re)descoberta pessoal baseada no mito adquire nuances ainda mais subjetivas, a partir do momento em que o eu-lírico se confunde quase que inteiramente com a autora – mais até do que nos poemas anteriores – ressaltando as bases individuais e “sagradas” da escrevivência:

DE MÃE

⁸² A relação “divina” entre duas mulheres não é estranha à cultura ioruba, marcada por um viés patriarcal bem mais “frouxo” que a judaico-cristã. Sobre esse aspecto, há um interesse *itan* relatado por Prandi (2001), que conta quando Oxum seduziu Iansã, encantando-a com a sua beleza.

⁸³ Caso quiséssemos adentrar uma análise à luz da psicologia analítica de Jung (2016) – o que não é o nosso foco aqui – poderíamos desdobrar, a partir dessa imagem de “reequilíbrio” entre aspectos arquetípicos da personalidade, o início de um “processo de individuação”.

O cuidado de minha poesia
aprendi foi de mãe,
mulher de pôr reparo nas coisas,
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe,
mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.

Foi de mãe todo o meu tesouro
veio dela todo o meu ganho
mulher sapiência, yabá,
do fogo tirava água
do pranto criava consolo.

Foi de mãe esse meio riso
dado para esconder
alegria inteira
e essa fé desconfiada,
pois, quando se anda descalço
cada dedo olha a estrada.

Foi mãe que me desceguiu
para os cantos milagreiros da vida
apontando-me o fogo disfarçado
em cinzas e a agulha do
tempo movendo no palheiro.

Foi mãe que me fez sentir
as flores amassadas
debaixo das pedras;
os corpos vazios rente às calçadas
e me ensinou, insisto, foi ela,
a fazer da palavra artifício
arte e ofício do meu canto,
da minha fala.
(Evaristo, 2017, p. 79-80)

O título do poema, “De Mãe”, nos oferece novamente o destaque da figura materna – expressada pelo uso do substantivo “Mãe” – carregada de um certo sentido de complementaridade, ou ainda de caráter “universal” da figura da mãe, evidenciado pela preposição “de”. Isso porque, ao centralizar no título uma construção isolada – “De Mãe” –, sem qualquer outro elemento sintático que explicita os seus sentidos, o termo gera uma abertura que permite lê-lo como uma forma significativa generalizante: afinal, o que é “de mãe”? O que é próprio da “mãe”? Como o título não esclarece, “de mãe” podem ser todas as coisas, pois a imagem materna seria a “base”, o sentido primordial de “tudo” – independentemente do que seja esse “tudo” –, o que dialoga diretamente com o arquétipo da Grande Mãe conforme Neumann (2021).

Nos dois primeiros versos, essa caracterização “universal” da figura materna é “afunilada”, especificada, para compreender os meandros da poesia: “O cuidado de minha poesia / aprendi foi de mãe”. O eu-lírico, talvez aqui mais do que nunca identificado com o “eu-poeta”, assume um tom autobiográfico para situar a figura materna como centro genealógico da escrita: o “cuidado” da “poesia” foi “aprendido” a partir da “mãe” – “cuidado” esse que nos permite inferir uma ideia tanto de preciosismo, de “cuidado” com o trabalho da escrita, quanto o “cuidado” de uma mãe com seu filho, como se a “poesia” fosse a “filha esperançosa”, presente nos poemas anteriores, que foi gerada a partir da herança da “mãe” do eu-lírico-poeta, de modo que a “mãe” em questão é a “avó” da poesia, da escrevivência. Nesse aspecto, a poesia é descrita aqui como um saber ancestral, hereditário, aprendido pelo exemplo materno, pela herança sanguínea matriarcal – o que nos remete novamente à *Ìyàmi*.

Nos versos seguintes, essa “mãe/avó” poética, que é identificada com a mãe da própria autora, é descrita como uma “mulher de pôr reparo nas coisas / e de assuntar a vida”. O verso “mulher de pôr reparo nas coisas” é significativo por sua duplicidade: “pôr reparo” traz tanto o sentido de “reparar” nas coisas, ou seja, de observar, de perceber o mundo ao redor, o que nos permite inferir uma sabedoria “intuitiva”, própria do poder “mágico” atribuído ao feminino, segundo Ribeiro (2012) e Neumann (2021); quanto a ideia de “reparar”, de consertar, uma ação que remete ao trabalho doméstico culturalmente atribuídos às mulheres – e no caso específico, às mulheres negras –, mas também traz um sentido simbólico, “mítico”, da mulher que, sendo o poder criador/gerador do universo, espelho da Deusa primordial de Campbell (2015), é justamente por isso capaz de “reparar” os problemas do mundo, e consequentemente de transformá-lo. Com isso, há no verso uma atribuição de papéis “literais” – da mulher que “repara” as coisas ao seu redor – e simbólicos – da mulher que “repara” porque também cria –, uma espécie de Mãe Universal artífice, também já esboçada em poemas anteriores. Já o verso seguinte, no qual a mãe é descrita como uma mulher “de assuntar a vida”, há novamente uma ideia dupla no uso do verbo: “assuntar” indica igualmente o ato de “observar, reparar” (Cf. Dicionário Online de Português), em um efeito de sinonímia com “reparar”, mas também nos traz a ideia de “pôr assunto”, de gerar assunto, conversa. Portanto, há aqui um sentido de oralidade, de força da palavra – pois a mulher que “assunta a vida” é aquela que conversa sobre, que põe palavras, que reflete sobre a vida e a transparecesse na linguagem, no exercício da “palavra atuante” poética, conforme Lopes e Simas (2021), que se encontra na genealogia da escrevivência.

Esse aspecto da verbalidade se torna mais explícito na terceira estrofe, quando o eu-lírico afirma: “A brandura de minha fala / na violência de meus ditos / ganhei de mãe”. Note-

se a ambivalência que os versos criam entre a “brandura da fala” e a “violência dos ditos”: percebe-se que o ato da “fala”, da escrita, é carregado tanto de “brandura”, ou seja, de paciência, afetuosidade e resiliência, quanto de “violência”, de impetuosidade e força, pois possui tanto a capacidade de gerar quanto de “destruir”, transformar. Há aqui, portanto, mais um aspecto poético da ambivalência Mãe Bondosa/Mãe Terrível, a qual se reflete, na cultura ioruba, nas caracterizações míticas de diversas *yabás*, como Oxum, Iansã e mesmo Iemanjá, as quais são retratadas nos *ìtans* – conforme Prandi (2001) – com personalidades complexas e dúbias. Nesse sentido, o eu-lírico “ganha da mãe”, hereditariamente, a consciência do poder gerador/transformador da palavra, uma vez que essa mãe é também uma “mulher prenhe de dizeres / fecundados na boca do mundo”. Percebe-se, com isso, que a figura materna é apresentada como a “mãe” da palavra, como a “voz-mulher” que gera e “fecunda” o verbo na “boca do mundo” – sendo essa “boca” a própria realidade, o “mundo” no qual os ditos, com força mágica primordial, se tornam “atuantes”, capazes de gerar e transformar.

Nesse sentido, é possível ler nesses versos mais uma contraposição poética, mais um “contrassinal à antiga escritura” na perspectiva patriarcal, ao posicionar a mulher, a figura feminina, como a detentora do “verbo primordial” que se faz “carne”, que “atua” na realidade – a Deusa-mãe que cria pela palavra através de suas “filhas”, as mulheres, em uma reivindicação do saber ancestral que se contrapõe às leituras enviesadas do mito bíblico da Criação. Com isso, em diálogo com a TFN de Krob (2014), é possível perceber mais uma releitura do sagrado que atrela o mito “relido” – a partir da ótica africana ancestral – ao momento “presente”, à escrita enquanto força transformadora, materializada na escrevivência.

Na terceira estrofe, essa ligação “mito/presente histórico” é evidente nos versos “Foi de mãe todo o meu tesouro / veio dela todo o meu ganho / mulher sapiência, *yabá*”. O eu-lírico explicitamente compara a sua mãe a uma sapiente “*yabá*”, uma orixá mulher, a exemplo de Nanã – a “velha sábia” detentora do poder matricial da criação. Assim como Nanã, no *ìtan* relatado por Prandi (2001), oferece a Oxalá o barro do qual será gerado a humanidade – barro esse que um dia é devolvido através da morte, em uma metáfora para a transformação – também a mãe do poema oferece à sua filha poeta o “barro” da palavra, a sapiência ancestral, o verbo/tesouro da escrevivência que será “devolvido” pela própria transformação da realidade.

Em seguida, esse gesto transformador é presente também na mãe, que tal como Nanã, é descrita como a *yabá* da transmutação: “do fogo tirava água / do pranto criava consolo”. Esse poder transmutador da mãe do eu-lírico carrega, portanto, a duplicidade da mulher “histórica”, da mãe que se esforça ao máximo para cuidar e aliviar o sofrimento dos filhos, e da mulher “mítica”, que é capaz de tirar “fogo” a “água”, tal como Iansã, a senhora dos elementos, segundo

Lima Pavei e Geraldles Júnior (2020). Com isso, a mãe oferece à filha a palavra como um poder transmutador, capaz não apenas de revelar o mundo – de “pôr reparo nas coisas” –, mas também de transformar o sofrimento em esperança, o “pranto em consolo”.

Na quarta estrofe, o legado materno é apresentado também como a transmissão de uma sabedoria “desconfiada”, de “pés no chão”: “Foi de mãe esse meio riso / dado para esconder / alegria inteira / e essa fé desconfiada, / pois, quando se anda descalço / cada dedo olha a estrada.”. O “meio riso” que “esconde a alegria inteira” traz um certo tom de desconfiança quanto à felicidade “fácil”, uma consciência sábia da vida enquanto portadora de armadilhas, ou ainda um sentimento de que, para as mulheres negras, vítimas de séculos de opressão, a “alegria inteira” só pode ser conhecida – ou dada a conhecer – com cautela, com passo firme, com a “fé desconfiada” de quem “anda descalço”, ou seja, em contato com a terra, símbolo telúrico da Grande Mãe, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018). Com isso, ao “pisar descalço”, ou seja, com os pés “nus”, em contato direto com a sabedoria ancestral da terra, o eu-lírico aprendeu com a mãe a necessidade de fazer dos “dedos” os “olhos da estrada”, de caminhar com firmeza, paciência e certa desconfiança, mas seguindo em frente graças à fé na sapiência herdada das antigas mães.

Nos primeiros versos da penúltima estrofe, o eu-lírico afirma: “Foi mãe que me descega / para os cantos milagreiros da vida”. O verbo “descegar” é significativo pois traz a ideia de “tirar a cegueira”, de revelar, de rasgar o véu das ilusões – dádiva concedida ao eu-lírico pela mãe que, em sua sabedoria, a ensina a ver e ouvir os “cantos milagreiros da vida”, as vozes-mães ancestrais, a esperança em meio ao sofrimento, que amparada na imagem da Grande Mãe Negra – e da Mãe Preta, a contadora de histórias – permite enxergar o “fogo disfarçado / em cinzas”, as armadilhas da existência. Com isso, o “olho aberto” nos pés, junto ao som dos “cantos milagreiros” embalando a jornada, representa o legado do eu-lírico transmitido por sua mãe, que a faz ver com nitidez “a agulha do / tempo movendo no palheiro”, ou seja, os movimentos do “tempo”, como a “agulha” de um relógio antigo, ou os resquícios da memória ancestral perdidos no “palheiro” do esquecimento, mas que novamente colocados em “movimento”, permitem o soar firme de uma nova caminhada.

Na última estrofe, o eu-lírico reconhece as dificuldades dessa caminhada, e vê na capacidade desse reconhecimento a força da dádiva materna e a matriz original de sua escrita: “Foi mãe que me fez sentir / as flores amassadas / debaixo das pedras / os corpos vazios rente às calçadas / e me ensinou, insisto, foi ela, / a fazer da palavra artifício / arte e ofício do meu canto, / da minha fala.”. Foi a mãe, a pessoa “real”, espelho simbólico da Grande Mãe Negra, que ensinou a autora/o eu-lírico a sentir as “flores amassadas debaixo das pedras”, ou seja, os

sentimentos e os afetos “esmagados” pela opressão, porém ainda existentes, assim como os “corpos vazios rente às calçadas” daqueles que caíram, mas cuja memória continua a se mover na “agulha do palheiro do tempo” – alimentando, assim como a imagem da palavra “artifício”, o verbo da mulher-artífice, que faz “arte e ofício” do seu “canto”, e torna a sua “fala”, a escrita, a força material e atuante da Grande Mãe Negra, da voz-mãe ancestral, que frutifica novos caminhos. Por fim, essa imagem “frutificada” pela sabedoria ancestral, carregada agora de certo erotismo e de simbólica subversão ao dogma judaico-cristão, se faz presente no seguinte poema:

FRUTÍFERA

– Da solidão do fruto –
De meu corpo ofereço
as minhas frutescências,
casca, polpa, semente
E vazada de mim mesma
com desmesurada gula
apalpo-me em oferta
a fruta que sou.

Mastigo-me
e encontro o coração
de meu próprio fruto,
caroço aliciado,
a entupir os vazios
de meus entrededos

– Da partilha do fruto –
De meu corpo ofereço
as minhas frutescências,
e ao leve desejo-roçar
de quem me acolhe,
entrego-me aos suados,
suaves e úmidos gestos
de indistintas mãos e
de indistintos punhos,
pois na maturação da fruta,
em sua casca quase-quase
rompida,
boca proibida não há.
(Evaristo, 2017, p. 70-71)

O título, “Frutífera”, é bastante significativo. Em geral empregado como adjetivo, o termo aparece aqui de forma “solitária”, fazendo as vezes de substantivo, e no feminino. Com isso, “Frutífera” adquire uma conotação de um “ser” feminino – ser esse que, conforme podemos inferir, se trata de uma “árvore”, que produz “frutos”. A árvore, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), é um símbolo multifacetado, com múltiplas significações, mas que, em termos gerais, representa a vida, a sabedoria, o poder ancestral e a divindade – enquanto manifestação hierofânica –, com forte ligação com o “sagrado”. Na tradição ioruba, as árvores,

em geral, são atributo de Iroko, um orixá fitomorfo – conforme Lopes (2011) –, mas também aparecem, segundo Azevedo (2006), em alguns cânticos sagrados de louvor às *Ìyàmis*, nos quais se fala da “árvore da sabedoria” e do “conhecimento das velhas árvores”, que as mulheres buscam invocar.⁸⁴ Além desses aspectos da cultura ioruba, o símbolo da árvore também se faz presente de forma marcante na Bíblia e na tradição judaico-cristã, conforme Chevalier e Gheerbrant (2018), em especial na passagem do Gênesis, quando Eva e Adão comem do “fruto proibido” da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal – mito que parece ter relação com elementos deste poema, conforme veremos mais à frente. Em resumo, o título nos coloca diante desse “ser” feminino arbóreo, que como a “árvore da sabedoria” dos cantos às *Ìyàmis*, representa uma sabedoria feminina ancestral, assim como um poder divino primordial, capaz de “alimentar”, dar “frutos” – características próprias da Mãe Bondosa de Neumann (2021).

A seguir, no início da primeira estrofe, temos um verso “isolado” entre dois travessões (“–”), indicando duas pausas rítmicas entre eles, como que dando a esse verso uma função introdutória: “– Da solidão do fruto –”. Essa “introdução” cria uma certa expectativa, ao mesmo tempo em que introduz o possível tema do poema: a “solidão” de um “fruto”. Daí surge a questão: por que solidão? Por que fruto? Se levarmos em conta uma possível dimensão mítica subjacente aqui – como já fizemos nos poemas anteriores – essa “solidão”, ao invés de indicar unicamente uma postura “solitária” e/ou decadente, talvez indique o ato de alguém, o “ser” árvore, que está “só”, que se transforma em “fruto”, ou seja, que é tanto “mãe”, porque é a árvore “frutífera”, quanto é “filha”, porque é o próprio “fruto” de si mesma – e está “só”, em “solidão”, porque, como a Deusa primordial de Campbell (2015), existe desde o princípio dos tempos, constituindo tudo o que existe. Isso explica, portanto, a função “isolada” do primeiro verso, pois ele indica um tempo “mítico” – no dizer de Eliade (1998) –, primordial, no qual a árvore “frutífera” cósmica se desdobra em seu “fruto”, a sabedoria ancestral, um “corpo” universal. A seguir, nos versos “De meu corpo ofereço / as minhas frutescências / casca, polpa, semente”, temos a voz dessa “árvore-fruto” transposta em eu-lírico, “oferecendo” – à humanidade? às mulheres? – o “fruto” de si mesma, as suas “frutescências”, que parecem indicar uma força “interna”, uma energia vital, que coaduna com o simbolismo das árvores segundo Chevalier e Gheerbrant (2018). Portanto, nesse “tempo mítico”, a “árvore frutífera” se

⁸⁴ No trecho original do cântico relatado por Azevedo (2006, p. 49): “*Eleye je aye mi o san mi o* (A senhora do pássaro, faça minha vida ser favorável a mim) / *Bi omi osan o* (Como a transformação da água em mel) / *O dori igi agba o* (Vamos até a copa das árvores das velhas) / *Agba gun ori igi yeye* (As velhas [sábias] subiram na copa da árvore yeye [da vida]) / *O dori igi agba o* (Vamos para a copa da árvore da sabedoria) / *Agba gun ori igi iroko* (As velhas subiram na árvore de Iroko) / *O dori igi agba o* (Vamos subir na árvore da sabedoria [das sábias]) / *Agba gun ori igi ogbon* (A velha subiu na árvore da sabedoria) [...]”

oferece enquanto “fruto” através de seu próprio “corpo”, oferecimento que pode ser lido tanto como um oferecimento “comum” a alguém, quanto como um “sacrifício” primordial, uma “doação” dessa Deusa-mãe árvore que, ao se oferecer a si mesma em múltiplos níveis, da superfície ao âmago – “casca, polpa, semente” –, produz um efeito de geração; talvez da “humanidade”, talvez “do mundo”, talvez de “si mesma”, em um reencontro com sua essência.⁸⁵

É essa última possibilidade que parece se confirmar nos versos seguintes, “E vazada de mim mesma / com desmesurada gula / apalpo-me em oferta / a fruta que sou.”. Essa “árvore-cósmica”, esse “ser-mulher” frutífera, não está, aqui, se oferecendo a outro alguém em específico, mas a si mesma; por quem ela “vaza”, como um rio – tal como Oxum e Iemanjá⁸⁶ –, em “desmesurada gula”, em uma autodescoberta em que se “oferece”, em um gesto quase “autocanibal”, à “fruta que sou”. Note-se, portanto, uma repetição do motivo do “moto-contínuo do mundo”, presente no poema “Eu-mulher”, pelo qual esse divino feminino, como uma força cósmica atemporal, “produz” e “come” a si mesma – como se fosse a própria “vitalidade maior” da natureza, em clara relação com a imagem primordial da Grande Mãe. Além disso, o gesto de se “apalpar em oferta” relembra o encontro autoerótico do poema “M e M”, como se esse “fruto”, carregado de vitalidade, fosse a “vida” que a Grande Mãe oferece a suas “filhas” – que em essência, ou em “frutessência”, são desdobramentos dela mesma.

Esse aspecto de “autodesfrutamento” se torna ainda mais patente na segunda estrofe, nos versos “Mastigo-me / e encontro o coração / de meu próprio fruto, / caroço aliciado, / a entupir os vazios / de meus entrededos”. Esse “eu-mulher” se “mastiga”, até encontrar o seu “coração” – símbolo da alma, conforme Chevalier e Gheerbrant (2018) –, em um gesto de descoberta e desnudamento, repetindo de forma inversa a ação da primeira estrofe: enquanto nos versos anteriores o eu-lírico oferece “casca, polpa e semente”, aqui o mesmo eu-lírico se

⁸⁵ A ideia de “oferecimento” de alimento e frutos, em uma relação ritualística com a divindade, se faz presente na cultura ioruba e nas religiões de matriz africana através do *ebó*, uma “oferenda ritual [...] alimento votivo” (Lopes, 2011, p. 518) destinada aos orixás como forma de pedido ou agradecimento. Segundo Lopes (2011), *ebo*, em ioruba, significa “sacrifício”, mas a ideia de sacrifício aqui possui suas particularidades. Isso porque, na leitura de Rufino (2019), o *ebó* representa uma oferenda “viva”, de renascimento, de “sacrifício” das concepções ultrapassadas em nome das transformações – inclusive em um sentido político. Nesse aspecto, o “oferecimento” dos “frutos” carrega também o sentido da esperança nas transformações futuras – perspectiva bastante cara à poética de Evaristo, conforme vimos nos poemas anteriores. Além disso, o “oferecimento” materno da árvore, também presente no mito bíblico da Criação, pode ser lido em diálogo com os aspectos “maternais” do Deus hebreu, conforme a leitura da Teologia Feminista em Ferraz (2020), comumente “apagados” pela leitura patriarcal do mesmo mito.

⁸⁶ Na tradição ioruba, conforme aponta Lopes (2011), os cultos a Oxum, Iemanjá e outras *yabás* estiveram – e ainda estão – relacionados aos rios, especificamente aos cursos d’água homônimos a essas divindades, ainda hoje existentes na Nigéria. Além disso, o ato de “vazar” também pode ser uma metáfora para a menstruação, com todos os sentidos simbólicos envolvidos, conforme já discutimos anteriormente.

“mastiga”, atravessando a “casca” do próprio fruto, comendo o “caroço” até chegar à “semente”, o “coração” – para ao final se lambuzar com a “polpa”, “entupindo” com ela os “vazios” de seus “entrededos”, em um gesto implicitamente erótico. Essa segunda estrofe, portanto, serve como ponte entre a situação “primordial” da primeira, em que a Grande Mãe frutífera está em “solidão em seu fruto”, passa por um momento de autodescoberta e chega, na terceira estrofe, à “partilha”, à doação já não apenas a “si mesma”, mas aos seus “filhos”: “– Da partilha do fruto – / De meu corpo ofereço / as minhas frutescências”.

Na terceira e última estrofe, portanto, a “solidão” se transforma em “partilha” – no verso temático “isolado” –, no qual o corpo dessa Deusa-mãe árvore finalmente oferece as suas “frutescências”, ao “leve desejo-roçar / de quem me acolhe”, oferecendo as suas dádivas a todos que “suados / suaves e úmidos”, com “gestos de indistintas mãos” e “punhos”, se dispõem a colhê-la. Nesse sentido, assim como a Mãe Bondosa de Neumann (2021), a Mãe frutífera de Evaristo (2017) é uma mãe universal, que não faz distinção das “mãos” ou dos “punhos” que (a)colhem, exigindo deles apenas a “suavidade” e a “umidez” – ou seja, o toque intenso, verdadeiro e “desejante” daqueles que se entregam às dádivas da Grande Mãe.

Por fim, nos versos “pois na maturação da fruta / rompida / boca proibida não há”, podemos ler um sentido geral para o poema, de sutil subversão à ótica patriarcal judaico-cristã. Note-se que, ao trazer o “sabor” do “fruto” em descrição minuciosa, através de um descritivo jogo (auto)erótico e focalizando um simbolismo próximo do divino feminino, o poema cria uma espécie de palimpsesto poético-cosmogônico ao mito bíblico da criação. “Deus”, aqui, é uma Deusa, uma deusa-árvore “frutífera”, que oferece a dádiva da autodescoberta e do conhecimento, inclusive com franca conotação erótica, aos seus filhos, independentemente de qualquer “classificação” – sem “homens”, sem “mulheres”, sem “povo eleito” etc. Aqui, o “fruto” do conhecimento não só não é proibido, como é ele propriamente o objeto central da hierofania, da manifestação do “divino no humano”, em uma interessante subversão do conceito de Eliade (2018), trazendo o “sagrado” como uma manifestação “profana”, corporal – o que fica explícito no último verso: “boca proibida não há”.⁸⁷

Sendo assim, podemos ler todo o poema, à luz da Teologia Eco-feminista de Krob (2014) e de alguns aspectos da Teologia Feminista de Forcades i Vila (2011), como uma “hermenêutica poética” do sagrado a partir da ótica do feminino negro, que busca reconectar o

⁸⁷ O verso também pode ser interpretado como uma subversão ao “silêncio”, ou ainda à “mudez” imposta às “vozes-mulheres” negras durante séculos de opressão racial e patriarcal. Nesse sentido, o “fruto” também adquire um sentido “histórico” – que se reflete no “mítico” –, pois representa o poder do verbo, da “palavra atuante”, do “conhecimento do bem e do mal” que se insurge através da escrita – e para o qual nenhuma boca será “proibida”, interdita.

divino e o humano com a natureza, ao mesmo tempo em que relê certos aspectos dogmáticos da tradição “branco-patriarcal”. Com isso, tanto este quanto os demais poemas analisados da obra de Evaristo evidenciam a construção de uma ótica poética que coloca o feminino no “centro” do sagrado, ao mesmo tempo em que confere ao mito e à tradição ancestral uma natureza simbólica, como inspiração às lutas “históricas” do presente. Nesse sentido, ao trazer a “voz das mães”, transposta nas figuras arquetípicas de *Ìyàmi* e das *yabás*, a poesia de Evaristo demonstra sua potência enquanto instrumento de luta simbólica e de resgate das tradições ancestrais, construindo uma ressignificação poética do sagrado pelo “olhar feminino” das mulheres negras, em contraposição à perspectiva “branco-patriarcal” presente nas leituras dogmáticas da tradição judaico-cristã.

Essa ótica ressignificante, entretanto, não é exclusiva da poesia de Evaristo, mas adquire nuances distintas – ainda que tocando em aspectos semelhantes – na poesia de uma outra poeta contemporânea, Adriane Garcia, especificamente em sua obra *Eva-proto-poeta* (2020), a qual analisamos no capítulo seguinte.

4. “MAS EVA DESCOBRIRÁ LILITH”: DUALIDADES ARQUETÍPICAS DO FEMININO EM *EVA-PROTO-POETA* DE ADRIANE GARCIA

Eva-proto-poeta (2020) consiste em uma obra poética subdividida em quarenta e seis poemas curtos – variando entre tercetos simples e estruturas maiores –, que podem ser lidos tanto de forma isolada, quanto como parte de um mesmo “poema narrativo fragmentário”, ou seja, um único poema de unidade relativamente frouxa, no qual os fragmentos compõem uma espécie de narrativa – ou contra-narrativa – que espelha e subverte a leitura patriarcal do mito da Criação judaico-cristão, a partir da versão presente no *Alfabeto de Ben Sirá*, conforme traduzido por Scandolara (2015). Nesse sentido, a obra se propõe a “recontar” poeticamente o referido mito, acrescentando, porém, as figuras “apócrifas” de Lilith e Samael, sendo que a primeira adquire um protagonismo essencial no decorrer da ação.

Tendo em vista esse entendimento formal, é possível perceber a presença de elementos significativos, passíveis de análise, já no próprio título: “Eva-proto-poeta.”. Note-se que o título já dá destaque à figura de Eva, o que reflete a intensão da autora, já mencionada, de trazer Eva para o “centro” do mito, de propô-la como a “nomeadora” do mundo – ou seja, a “primeira poeta” – ao invés de Adão. Já o termo seguinte, “proto” possui significados ainda mais abrangentes.

Para além do seu sentido dicionarizado⁸⁸, o termo *proto* possui ainda um conjunto de nuances significativas que, uma vez desdobradas, possibilitam uma série de reflexões ancoradas em sua própria materialidade textual, sendo que uma delas se encontra no terreno das semelhanças. Morfológica e foneticamente, *proto* se assemelha bastante com a palavra “broto”, que remete diretamente a algo que está nascendo, surgindo. Nesse ponto, “broto” se aproxima semanticamente a *proto* por significar algo que está na origem; portanto, no início, no precedente. Entretanto, “broto” possui ainda uma carga significativa que remete, em um sentido quase divergente, a algo recente, que ainda está “brotando”. Nesse aspecto, “broto” e “proto”, aproximadas por sua quase sinonímia, carregam os sentidos tanto de origem e antiguidade – remetendo, portanto, ao passado –, quanto de algo recente, presente; o que pode ser interpretado, simbolicamente, em uma relação de subversão temporal, ou de compreensão não-linear do tempo, em que “presente” e “passado” se corporificam em um único elemento: o

⁸⁸ Em um sentido denotativo, o termo “proto”, em geral, se refere à “origem” de algo, por vezes assumindo a função de prefixo, agregando à palavra esse significado “primordial” (Cunha, 2010, p. 527).

proto-broto poético que “brota” entre os termos “Eva” e “poeta.”⁸⁹ Isoladamente, podemos concluir a partir dessas inferências que o *proto* representa a “semente” da natureza, simbolicamente atrelada ao feminino –, mas que é também uma semente subversiva, uma vez que o “brotar” remete à ideia de planta, de árvore; o que logo nos faz lembrar do mito bíblico da Criação e da transgressão de Eva ao comer o fruto do Paraíso⁹⁰ – assim como a associação simbólica do feminino com a natureza, segundo Ribeiro (2012) e Neumann (2021).

Com isso, a presença do termo *proto* e sua carga semântica subsequente parece reforçar a interpretação de que Eva é a “proto-poeta”, a poeta original, justamente pelo seu ato de transgressão na narrativa bíblica: a poesia “brota” junto com a natureza, com o feminino e sua afirmação subversiva, fazendo de Eva a “contestadora” por excelência.⁹¹ Nesse sentido, há uma compreensão subjacente da poesia como sendo a “transgressão original”, ou a “transgressão por excelência”, cujo aspecto essencial é a assunção de uma concepção de mundo contrária às leituras patriarcais do mito judaico-cristão, identificando na própria personagem Eva um elemento ativo e “subversivo”.

Essa interpretação é novamente ancorada na materialidade textual quando compreendemos a semelhança fonética entre “proto” e “poeta”. Dos cinco fonemas que compõem as respectivas palavras, três estão presentes em ambas: $|p|$, $|o|$ e $|t|$. A presença desses fonemas em proximidade gera um efeito predominantemente aliterativo⁹², cujo jogo sonoro

⁸⁹ Interessante frisar que a ideia de subversão do tempo linear surge também na poesia de Conceição Evaristo, conforme vimos, enquanto ruptura com uma concepção temporal originalmente patriarcal, visto que o “tempo”, na maioria das tradições míticas – inclusive na bíblica – é visto como estabelecido pela determinação de um “Deus-pai” definidor: “Faça-se a luz!” (Gn.1:03). No decorrer de *Eva-proto-poeta* (2020), esse aspecto temporal subversivo se faz presente através da fusão entre o tempo “mítico” e a realidade cotidiana, conforme veremos a seguir.

⁹⁰ Note-se que o fruto colhido por Eva e entregue a Adão é justamente o da “Árvore do Bem e do Mal”, reforçando a ambivalência do conhecimento que pertence originalmente à natureza e ao feminino – simbolizado tanto pela árvore, quanto pela própria Eva – demonstrando os aspectos arquetípicos da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível de Neumann (2021). Sendo assim, Eva é também a “poeta original” por ser aquela que, tal como a árvore, “brota” o conhecimento e o estende à humanidade – representada por Adão. O fato de ser Eva a se relacionar inicialmente com a árvore, colhendo o seu fruto, reforça, portanto, a imagem de um feminino que é tanto humano (a própria Eva), quanto natureza (a árvore) e que guarda em si o conhecimento (o fruto), que é também a potência original da transgressão.

⁹¹ Importante destacar que, conforme se evidencia na análise e na própria fala da autora, anteriormente citada, Eva não é, ao menos no princípio do poema narrativo, uma figura “insubmissa”, mas se torna a partir do contato/conhecimento adquirido com Lilith, o seu lado “sombrio”, o seu aspecto de Mãe Terrível. Com isso, a transgressão de Eva é resultado de um encontro simbólico-espiritual com “ela mesma”, com suas qualidades divinas adormecidas, criando a ideia de que Eva é, no próprio mito bíblico, uma “Lilith em potencial”.

⁹² O uso da aliteração logo no título da obra também aponta para um simbolismo das “origens”, considerando que o verso aliterativo é uma forma de construção poética típica da poesia da Antiguidade e de populações tradicionais, como a tradição escáldica nórdica, a épica germânica e finlandesa e a poesia túrquica antiga. Sendo assim, o uso da aliteração também parece trazer uma ideia de “tradição original” em seu aspecto formal, mas uma tradição que, a nível simbólico, não é o da perspectiva patriarcal, mas sim uma contrária: a tradição poética “original” do feminino, cujo simbolismo remete tanto à subversão quanto à sabedoria ancestral passada de mãe para filha – tal como os próprios versos aliterativos das tradições supracitadas. Podemos, portanto, interpretar o uso desse recurso não como uma opção formal não-deliberada, mas sim como um reforço de certa ideia de “feminilidade” ancorada

reforça a imagem da “poeta” que se relaciona e se confunde com as “origens”; ou seja, a imagem da Grande Mãe, a mãe primordial da humanidade, que representa simbolicamente a potência – poética – original do feminino: a própria Eva.

Outra interpretação interessante, relacionada com tais reflexões, pode ser encontrada na totalidade do título. Note-se que “Eva-proto-poeta” possui exatamente treze letras – um elemento bastante simbólico, uma vez que 13 é um número comumente associado à bruxaria, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018) – e, conseqüentemente, à subversão feminina do dogma religioso patriarcal. Além disso, o fato de serem três palavras em um único termo composto não nos parece aleatório: trata-se de uma palavra trina, de uma “trindade” verbal, trindade essa que parece espelhar diretamente a Trindade do dogma católico, ressignificando-o, ao mesmo tempo em que remete à qualidade arquetípica da Grande Mãe enquanto Deusa tríplice, conforme McLean (2020). Partindo desse aspecto, se interpretarmos os hifens como “cordões umbilicais” textuais, tal como fizemos na análise da poesia de Evaristo, podemos identificar aqui um aspecto semelhante: as três palavras se “alimentam” e se unem pelos hifens, como mães-filhas atreladas pelo mesmo elemento que, sem ter particularmente um ponto de origem – uma vez que não se pode afirmar quem é a palavra “mãe” ou a palavra “filha” do termo composto –, reforça a ideia de um feminino unido trino e “consustancial”, que é ao mesmo tempo *Eva* (a mãe primeira), *proto* (a potência de origem) e *poeta* (a artista subversiva). Sendo assim, temos desde o título da obra um conjunto de elementos significativos que, organizados textualmente, reforça uma série de imagens que nos permite vislumbrar a temática e o simbolismo que será explorado poeticamente: a feminino “divino” enquanto potência subversiva às leituras patriarcais do “sagrado”. Esse elemento subversivo, entretanto, só começa a se tornar efetivo na obra a partir do primeiro poema-fragmento:

Jardim

Um deus que cria
Três filhos
Sem infância
(Garcia, 2020, p. 19)

O título “Jardim”, a princípio, dá a entender que se trata do Jardim do Éden, o “cenário” do mito bíblico da Criação. Entretanto, note-se que a palavra “Jardim”, aqui, está isolada, sem adjetivações: não há, portanto, indicação precisa de que se refere ao jardim “do Éden”, mas sim

na ideia de um conhecimento feminino primordial, materializado textualmente na própria poesia – de forma algo semelhante ao que ocorre na poética de Conceição Evaristo.

a “qualquer jardim”. Com isso, há desde o princípio uma sobreposição entre o espaço “mítico” propriamente dito – o jardim bíblico do Éden – e a recorrência de certos cenários e situações “cotidianas”, onde o mito se torna o “modelo” – conforme Eliade (1998) – das ações humanas do presente, incluindo as injustiças e violências. Nesse sentido, o primeiro fragmento instaura uma questão sutilmente existencial: “Um deus” – caracterização quase impessoal, “diminuída” do Deus judaico-cristão – “cria” três filhos “sem infância”, ou seja, Adão, Lilith e Eva. O elemento existencial aqui se refere à própria condição dessas personagens: como seria nascer “já adulto”, “do nada”, sem qualquer tipo de transição, conforme está no mito? Como seria “surgir” em um mundo estranho, em um “jardim” qualquer, desprovido de qualquer passado, de qualquer possibilidade de amadurecimento? Esses aspectos, potencializados pela construção “diminuída” de “um deus”, evidenciam um tom crítico à ambivalência do divino: afinal, que tipo de “deus” – ou ainda, que tipo de “pai” – priva seus filhos da infância, tanto no sentido mítico, quanto no sentido “presente” (semelhante a um pai que “rouba”, pela ausência ou a violência, a infância dos filhos)?⁹³

Nos fragmentos seguintes, essa situação inicial é rompida pela “ação” propriamente dita, com a inserção de elementos eróticos e irônicos, referentes à relação entre Adão e Lilith – os primeiros “criados do barro”, conforme o mito de Ben Sirá (Cf. Scandolara, 2015):

Frígido

Sem tesão
Não há solução
Nem tesão
(Garcia, 2020, p. 20)

*

Oral

No princípio
Era a boca de Lilith
Abocanhando o verbo.
(Garcia, 2020, p. 21)

Nos dois fragmentos, a própria presença de elementos eróticos – assim como o foco no prazer feminino – já é subversiva: afinal, dentro da tradição patriarcal, o “corpo” é quase sempre o “lugar do pecado”, e o prazer feminino, enquanto simbólico do “poder” sexual da mulher, apontado por Ribeiro (2012), é reprimido. Com isso, ainda que não haja um eu-lírico explícito

⁹³ Note-se que esse tipo de reflexão crítica, em análise das contradições típicas da tradição religiosa, remete à abordagem analítica da Teologia Feminista de Forcades e Vila (2011).

no primeiro poema, fica claro que se tratam das “impressões” de Lilith sobre o desempenho sexual de Adão: um sexo “frígido”, “sem tesão” e que não proporciona “nenhuma solução” ao desejo sexual da própria Lilith – desejo esse que desde já a conecta ao aspecto “voraz” da Mãe Terrível, conforme Neumann (2021)⁹⁴. Já no segundo poema, a alusão ao sexo oral traz alguns elementos simbólicos que “releem” o próprio ato criador divino: o mundo “surge” não do “Fiat lux!” de Deus, mas da ação de Lilith em “abocanhar o verbo” – o que pode ser lido tanto em um sentido erótico, da relação de Lilith com Adão ou com o próprio Deus, o “verbo”, símbolo cristão de Jesus (Jo. 1: 1-5) –, quanto como o ato da própria Lilith que, enquanto encarnação de um divino feminino primordial, “cria” o mundo a partir de sua própria “boca”, de sua própria “voz”. A seguir, o elemento irônico, já presente de forma sutil em “Frígido”, se instaura definitivamente:

Etimológico

Varoa
Uma
Ova
(Garcia, 2020, p. 22)

Note-se que o título, “Etimológico”, carrega um sentido de análise da linguagem, das “origens” das palavras, como que numa busca do “sentido original” – talvez anterior ao patriarcado, em um possível passado matricial, segundo Campbell (2015) – e que também dialoga com a investigação crítica das Teologias Feministas, conforme Forcades i Vila (2011). Entretanto, o sentido “etimológico” que se busca aqui é claramente irônico: trata-se de uma crítica ao termo “varoa” – bastante comum em certos círculos cristãos para se referir às mulheres “crentes”, ou seja, às “fêmeas” do “varão” (o “homem crente” patriarcal).⁹⁵ Ao se utilizar de uma linguagem coloquial – “uma ova” –, Garcia (2020) começa aqui a “quebrar” com a aparente “sisudez” dos textos bíblicos⁹⁶, ao mesmo tempo em que rejeita a posição da mulher enquanto “varoa”, sedimentada pelo mito da Criação: Lilith, a mesma que “abocanha o

⁹⁴ Aspecto “voraz” que diz respeito, sobretudo, ao “olhar” que o patriarcado dirige às mulheres sexualmente livres – enquanto corporificação da Mãe Terrível, segundo Ribeiro (2012).

⁹⁵ Há ainda um outro sentido do termo “varoa”, por vezes pejorativo, utilizado na coloquialidade para se referir a uma “mulher com jeito de homem”, ou seja, uma mulher “forte”. Nesse sentido, ao recusar a classificação de “varoa”, Lilith – apesar de se mostrar, no decorrer da obra, uma figura “forte” em diversos sentidos – opta por fugir a quaisquer classificações que a lógica patriarcal tente lhe impor, assumindo assim o seu próprio destino, enquanto “primeira insubmissa”, segundo Robles (2019).

⁹⁶ Importante assinalar que essa “sisudez” bíblica é, em muitos casos, aparente, visto que elementos de humor se imiscuem no rico tecido textual que compõe a Bíblia, assim como na ampla tradição derivada dela. Para perspectivas mais aprofundadas sobre a presença do humor nos textos bíblicos, consultar Ferraz, Magalhães e Silva et. al. (2017).

verbo”, não será de forma alguma a “varoa” – esposa submissa – de Adão. Essa insubmissão intrínseca à personalidade de Lilith logo gera conflitos com o “menino-homem” – sem infância – Adão, que tenta reprimi-la:

Aulas de Equitação

I
Lilith se inscreve para
Cavalgar

II
Adão tranca
A matrícula
De Lilith

III
Éden de
Arreios e
Burros chucros.
(Garcia, 2020, p. 23)

A ironia, aqui, está no duplo sentido atribuído às “Aulas de Equitação”: o “cavalgar”, ao mesmo tempo em que traz o sentido literal de andar a cavalo, reforça também uma ideia de insubmissão sexual, em intertexto com o mito de Lilith no *Alfabeto de Ben Sirá* (Cf. Scandolaria, 2015): Lilith quer “cavalgar” Adão, portanto, ficar “por cima” durante o sexo, mas Adão “tranca” a sua “matrícula”, ou seja, se recusa a ficar “por baixo”, querendo manter sua situação de dominância. Nesse sentido, o poema dialoga com a descrição do *Alfabeto* de que o conflito entre Lilith e Adão surgiu da insubmissão sexual de Lilith – insubmissão essa que deriva da própria consciência de que “ambos haviam sido criados do barro” (Cf. Scandolaria, 2015). Por fim, a terceira parte do poema-fragmento afirma que o Éden, longe de ser um “paraíso” para Lilith – tal como descrito no mito bíblico – é antes um lar de “arreios” (aprisionamento do prazer e dos desejos femininos) e de “burros chucros” (indivíduos machistas, limitados em todos os sentidos, como o próprio Adão e, conforme se vê a seguir, o próprio Deus). Além disso, é possível notar novamente a sobreposição entre o tempo mítico de Lilith e Adão e um cenário cotidiano – o que se fará presente na obra em vários momentos. Diante do aspecto machista e repressor de Adão, a insatisfação sexual de Lilith se torna cada vez mais patente:

Kama sutra

Adão
Essa propaganda enganosa
Não variava
(Garcia, 2020, p. 24)

*

Incesto

Lilith não quer
Papai e (não tem) mamãe
No Paraíso só há
Irmãos
(Garcia, 2020, p. 25)

No primeiro poema, a referência irônica ao “Kama sutra” – o famoso “manual do amor” indiano, célebre por seu conjunto de complexas posições sexuais – indica a insatisfação de Lilith diante da falta de “variação” de Adão, que surge como uma “propaganda enganosa”; termo coloquial por vezes utilizado na contemporaneidade para se referir a homens machistas que “muito prometem e não cumprem”, sexual e afetivamente. Já no fragmento seguinte, “Incesto”, o duplo sentido erótico se faz presente na reflexão crítica da própria Lilith: ela não quer “papai e mamãe” – posição sexual “submissa”, popularmente conhecida como “posição do missionário”, por fazer parte dos “ensinamentos matrimoniais” da Igreja Católica – no sexo, mas também não quer se adequar a um simples papel de “mamãe”, ou “esposa submissa” de Adão, visto que os dois são, em tese, irmãos, uma vez que nasceram “do barro” em posição de “igualdade”. Além disso, o uso do “(não tem)” entre parênteses gera uma afirmação dúbia, na qual se entende que no Paraíso judaico-cristão, conforme a leitura patriarcal do mito, não há “mamãe” – ou seja, a Deusa-mãe de Campbell (2015) –, mas apenas “papai” –, o Deus-pai “patriarcal” e sua representação humana, Adão –, ao mesmo tempo em que tanto Lilith quanto Adão são “irmãos”; daí o incesto referido no título, uma contradição que contraria os próprios tabus patriarcais, demonstrando sua hipocrisia. A seguir, essa consciência da “igualdade”, surgida da insatisfação sexual de Lilith, é explicitada:

Adão não se enxerga

Do mesmo pó
Do mesmo barro
Da mesma merda
(Garcia, 2020, p. 26)

Note-se o sentido ambíguo do título: além do elemento irônico, reforçado pelo uso de uma expressão coloquial – “Adão não se enxerga” –, há um interessante incremento ao aspecto existencial evidenciado no poema “Jardim”, visto que a incapacidade de Adão em “não se enxergar” pode ser lida como uma dificuldade de compreender a si mesmo, de entender o seu lugar no mundo, algo que seria impossível para um indivíduo que, nascido “sem infância”, não

teria sequer uma “base” emocional para compreender sua existência. Com isso, vemos novamente em Garcia uma perspectiva de leitura crítico-analítica – bem próxima da TF de Fordades i Vila (2011) e da ideia de uma hermenêutica do divino a partir do literário, presente em Magalhães (2022) –, mas que se apoia na ironia como elemento provocador de reflexão. Acerca da recorrência desse elemento irônico na obra, é possível entendê-lo à luz da concepção de Muecke (2008) de que o “traço básico” da ironia é a força do contraste entre a “realidade” e a “aparência”, o que pode surgir de distintas formas em um texto literário. No caso de Garcia, a ironia decorre, sobretudo, do contraste de uma linguagem “real”, coloquial – assim como de situações “reais” – com o discurso de “aparências” construído pela perspectiva patriarcal, a qual se baseia em uma suposta posição de “superioridade” do masculino, por este alegadamente “espelhar Deus”. Entretanto, ao dar centralidade à figura de Lilith – uma mulher “nascida do barro”, assim como Adão –, Garcia ironiza o discurso de “aparências” patriarcais ao expor uma realidade contraditória que o próprio mito possibilita: Lilith e Adão são “iguais”, pois vieram do mesmo pó – “e ao pó voltarás” (Gn. 3:19) –, do mesmo “barro”, ou seja, da mesma origem, e estão na mesma “merda”, ou seja, na mesma condição insatisfatória de sua existência. Essa insatisfação, explicitada por Lilith e possivelmente negada por Adão, remete diretamente ao trecho da narrativa “apócrifa” do *Alfabeto de Ben Sirá*: “Lilith respondeu, ‘Somos iguais um ao outro na medida em que fomos ambos criados da terra’. Mas eles não deram ouvidos um ao outro.” (Scandolara, 2015, p. 05). Com isso, ao retomar tanto o aspecto apócrifo quanto a tradição subversiva e irônica do *Alfabeto de Ben Sirá* – tal como apontada por Scandolara (2015) –, o poema evidencia dois movimentos centrais subversivos à perspectiva patriarcal sobre o mito: Adão não é superior a Lilith, pois veio do “mesmo barro”, e a vida de ambos no Éden, longe de ser um “paraíso” como descrito na narrativa bíblica, é uma verdadeira “merda” –, um ambiente de conflito e insatisfação. Essa insatisfação, reforçada sempre pela “cegueira” patriarcal de Adão, leva as duas personagens a um embate emocional, do qual Deus deve – ou ao menos deveria – ser o mediador:

Terapia de casal

Adão e Lilith
Na antessala de Deus
(Garcia, 2020, p. 27)

O fragmento dístico, novamente se apoiando no contraste irônico tempo mítico/situação cotidiana, traz Adão e Lilith como um “casal moderno”, que vai a uma “terapia” para tentar solucionar seus problemas conjugais – terapia essa que, ao que tudo indica, tem Deus como

“terapeuta”. Com isso, o elemento irônico-subversivo cria aqui uma imagem sutilmente cômica, no qual Adão e Lilith podem ser “visualizados” como um casal em uma sala de espera – uma “antessala” – para Deus, que poderia facilmente ser lida como um “purgatório” ao invés de um “paraíso”. Desse modo, podemos enxergar o dístico seguinte como sendo uma “fala” da própria Lilith ao “terapeuta” divino, explicando o real motivo do conflito entre ambos:

Patriarcal

Adão só quer
Ficar por cima
(Garcia, 2020, p. 28)

Se de fato compreendermos esse poema-fragmento como uma “fala” de Lilith identificando o “problema”, é possível ler aqui o crescimento da consciência de Lilith, em um movimento ascendente. Isso porque, se de início a insatisfação de Lilith com sua condição dizia respeito ao aspecto “apenas” sexual – ou seja, a angústia mais “imediata” –, conforme ela adquire maior consciência de sua condição, ao perceber as diversas falhas de Adão, ela acaba por chegar ao cerne da questão que impossibilita uma harmonia mútua entre ambos: o patriarcado. Este ponto fica evidente se isolarmos o primeiro verso: “Adão só quer” – ou seja, ele só tem “querer”, mas não “dever” para com sua companheira. Seu desejo “adâmico”, imbuído de uma incipiente “cegueira” patriarcal – a mesma que o impede de “se enxergar” enquanto igual a Lilith –, faz com que ele queira apenas “ficar por cima”; tanto sexualmente, quanto socialmente. Nesse sentido, Garcia assinala a consciência de Lilith acerca do surgimento do próprio patriarcado, rastreando a origem mítica da desigualdade entre homens e mulheres como o resultado do desejo imaturo, cego e injusto de “poder” por parte do “primeiro homem” arquetípico. Desse modo, ao assumir essa consciência e se contrapor à lógica patriarcal, destacando suas contradições e injustiças, Lilith incorpora o que Robles (2019) chama de caráter mítico precursor da “mulher insubmissa” – não apenas como aquela que se “revolta” contra as imposições patriarcais supostamente “divinas”, mas como aquela que chega à revolta a partir do (re)conhecimento de sua própria condição. Esse reconhecimento, oriundo de um conhecimento tanto empírico quanto “intuitivo”, se mostra evidente no fragmento poético seguinte:

Intuição de coruja

Lilith sonha que
Adão
É uma espécie de

Serpente
(Garcia, 2020, p. 29)

Logo no título, o termo “intuição” é interessante. Sendo a intuição o “ato de ver, perceber verdades além do raciocínio, visão beatífica” (Cunha, 2010, p. 363), assim como uma “capacidade” culturalmente atribuída ao feminino, sobretudo enquanto característica “natural” – conforme os simbolismos da Grande Mãe em Neumann (2021) –, há também o indicativo de um “saber” que, por si só, é subversivo: trata-se de um conhecimento que está “além da razão”, das regras “definidoras” impostas pelo poder patriarcal, ao mesmo tempo em que remete a algo mais “profundo”, instintivo e ancestral, talvez de origem inconsciente. Com isso, o elemento intuitivo ressaltado no título carrega a força do conhecimento feminino ancestral, remetendo à Deusa pré-histórica de Campbell (2015). Essa simbologia feminina, ainda no título, é reforçada pela imagem da “coruja”, animal que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), representa a sabedoria noturna, estando ligada à lua, à clarividência e a uma divindade feminina, a deusa grega Atena. Além disso, conforme Koltuv (2017) e Sicuteri (2007), o aspecto “noturno” de Lilith está diretamente associado à coruja, enquanto símbolo de um conhecimento que “vem das trevas” ou da “percepção em meio às trevas”. Nesse sentido, a imagem da coruja, presente no título, reforça a ideia de uma “intuição noturna” intrínseca a Lilith; intuição essa que, na leitura de Koltuv (2017), decorre do simbolismo de Lilith enquanto a “face sombria” ou “oculta” do feminino universal, ou a Mãe Terrível de Neumann (2021).⁹⁷ Desse modo, Lilith está ligada aqui à sua “intuição de coruja”, ao conhecimento feminino “oculto” – e por isso mesmo temido – pelo patriarcado, mas que “ressurge” através dela como um presságio importante: um “sonho”, no qual Adão, “é uma espécie de serpente”. Acerca desse “presságio”, é interessante perceber a “inversão” que o poema cria com relação à caracterização patriarcal negativa que se faz de Lilith: conforme aponta Franco Júnior (2020), a iconografia medieval costumava associar a “serpente que tentou Adão no paraíso” a Lilith – sendo a “serpente”, nesse caso, um símbolo “demoníaco”, característica que, segundo Scholem (2021), também é atribuída a ela no folclore judaico. Entretanto, ao trazer Lilith “sonhando” – ou intuindo – que Adão é a verdadeira “serpente”, ou seja, o verdadeiro “mal” patriarcal, o poema tira de Lilith o “peso” que certa leitura enviesada lhe impôs ao longo dos séculos, transferindo para a Adão a

⁹⁷ Nesse aspecto, podemos encontrar ainda um paralelo entre a “coruja” de Lilith, enquanto símbolo do poder feminino “noturno”, e a figura de *Ìyàṁì*, presente simbolicamente na poesia de Evaristo, e que corresponde na tradição ioruba, segundo Verger (1994), à “Senhora do Pássaro da Noite”, indicando uma relação arquetípica entre as duas figuras enquanto desdobramentos da Mãe Terrível.

responsabilidade por sua própria “queda”.⁹⁸ Com isso, ao se comunicar “noturnamente” com sua “intuição de coruja” – seu lado sábio de Mãe Terrível –, Lilith pressente que Adão é o verdadeiro “vilão” que está prestes a se revelar, com o aspecto traiçoeiro de uma “serpente”.⁹⁹ Esse presságio noturno de Lilith acaba por se cumprir nos dois poemas seguintes, nos quais a face violenta de Adão enfim se manifesta:

Barraco

Lilith grita
Adão não ouve

Deus sai de fininho
(Garcia, 2020, p. 32)

*

Maria da Penha

Adão ergue o braço
Contra Lilith
E conspurca o Paraíso
(Garcia, 2020, p. 33)

No primeiro poema, temos no título um novo elemento de coloquialismo, “Barraco”, gíria comumente utilizada para se referir a “bate-boca” ou conflitos “barulhentos” em geral – indicando novamente o movimento de sobreposição espaço-temporal já apontado, entre passado mítico e presente contemporâneo. Nesse sentido, o “barraco” em questão é uma briga entre Lilith e Adão que, como um casal “comum”, discutem. Graças à relação irônica que o texto estabelece entre “realidade” e “aparência” – a partir de compreensão de Muecke (2008) –, é possível visualizar toda a “cena”: Lilith e Adão brigam, os (possíveis) vizinhos ouvem e Deus, que deveria ser o “juiz” e “mediador”, simplesmente “sai de fininho” – como que aludindo ao ditado popular de que “em briga de marido e mulher não se mete a colher”, reforçando o contexto de violência. Com isso, há dois elementos subversivos interessantes aqui: Lilith que “grita” e “não é ouvida” por Adão, representando a voz feminina que se insurge

⁹⁸ Interessante notar que, do ponto de vista biológico, a serpente é um dos muitos animais que servem de alimento para as corujas; o que pode ser interpretado, aqui, como uma alusão simbólica à força ancestral dessa coruja – a própria Lilith, a Mãe Terrível – que se insurge e “engole” a serpente do patriarcado, algo que inclusive pode tomar conotações eróticas, como quando Lilith “abocanha o verbo” no poema “Oral”.

⁹⁹ Importante destacar que, aqui, estamos nos referindo ao simbolismo da serpente dentro do imaginário judaico-cristão, fundado pelo mito bíblico, que vê esse animal como símbolo quase sempre “maléfico”. A figura da serpente, entretanto, possui um simbolismo universal muito mais rico e positivo do que o assinalado, tanto levando em consideração outras perspectivas culturais – conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2018) –, quanto visões heterodoxas de dentro da própria cultura cristã. Para uma compreensão mais ampla acerca desse simbolismo, incluindo sua relação com Lilith, cf. Ribeiro (2017) nas Referências.

contra um patriarcado que se enrijece, em sua tentativa de manter a “ordem” opressora vigente; e Deus que, covardemente, “sai de fininho”, abrindo mão de sua própria responsabilidade enquanto deus e “pai”. Desse modo, podemos enxergar nesse Deus “covarde” e irresponsável alguma reverberação das características do divino bíblico apontadas por Miles (2009), a exemplo do “antropomorfismo” que se mescla paradoxalmente com a “transcendência”, implicando na imagem de um Deus que “não é nenhum santo”, com elementos puramente “humanos”. Sendo assim, por mais que seja “perturbador” a certa perspectiva “ortodoxa”, é perfeitamente possível visualizar esse Deus contraditório se “escondendo” e se omitindo diante da obrigação de cuidar de seus “filhos” –, algo próximo da ideia de um “Deus distante e silencioso”, tão recorrente em certas discussões teológicas e filosóficas. Nesse sentido, Garcia se apropria subversivamente do aspecto antropomorfo de Deus – presente nos próprios mitos bíblicos, conforme Miles (2009) – para contestar a violência patriarcal supostamente amparada no “divino”. Desse modo, a “omissão divina” acaba por abrir espaço para a violência que se faz presente no segundo poema, quando “Adão ergue o braço contra Lilith” e “conspurca” o paraíso que, em tese, deveria ser perfeito. Trazendo uma alusão explícita à Lei Maria da Penha – que coíbe a violência doméstica –, Garcia volta a associar o “modelo mítico” eliadiano ao comportamento contemporâneo, enxergando na perspectiva patriarcal acerca do mito a base da violência verbal e física imposta às mulheres, o que mais uma vez a aproxima das teologias feministas, conforme Forcades i Vila (2011). A seguir, a ideia de um Deus “silencioso” – ou omissivo – é reforçada pelo apelo inútil de Lilith diante da injustiça:

Ao juiz

Lilith denuncia
Adão

Chama
O nome de Deus

Em vão
(Garcia, 2020, p. 34)

Note-se que o título, “ao juiz”, assim como em outros poemas da obra, possui um sentido duplo: o “juiz” pode tanto ser Deus, dentro do “tempo mítico”, quanto um juiz “comum”, a quem uma mulher contemporânea denuncia um caso de abuso e é ignorada, demonstrando o aspecto falho das leis humanas, quando supostamente espelhadas nas “leis divinas”. Nesse sentido, a denúncia de Lilith é subversiva enquanto ruptura tanto do “modelo mítico”, quanto de certa percepção da justiça “humana”, que comumente falha em garantir os direitos das

mulheres; o que gera um amálgama no poema entre os elementos “humanos” e “divinos”, algo presente inclusive nos textos bíblicos, conforme Miles (2009). Com isso, ao “denunciar Adão”, Lilith “chama o nome de Deus em vão”. Interessante notar que essa afirmação tem múltiplos significados, pois se refere tanto à interpretação de que corresponde a uma crítica às leis contemporâneas, quanto possui ecos intertextuais que vão da Bíblia ao *Alfabeto de Ben Sirá*. Em Êxodo 20:7, o terceiro dos Dez Mandamentos entregues a Moisés por Deus afirma: “Não tomarás em vão o nome do Senhor, o teu Deus, porque o Senhor não tomará por inocente quem tomar o Seu Nome em vão”. Ainda que haja variações desse versículo conforme a tradução – algumas versões trazem “não tomará por inocente, outros “não deixará impune” –, é possível notar que há aqui um forte apelo a uma lógica punitiva, típica do “Deus terrível” descrito por Miles (2009), que implica no “castigo” diante do “desrespeito” de “tomar” ou dizer o Nome inefável de Deus. No contexto do poema de Garcia, é interessante observar que Lilith chama o “nome de Deus” não por “desrespeito”, mas possivelmente por esperança de que ele possa “fazer justiça” diante da violência que Adão lhe infligira. Entretanto, Deus permanece omissos, em silêncio; o que pode ser lido tanto pela omissão típica da personagem, já ressaltada no poema anterior, quanto por uma possível “ira” despertada por Lilith ter cometido o “pecado” de dizer o seu nome – ou seja, de chamá-lo. Nesse sentido, a segunda parte do versículo de Êxodo, ao trazer a afirmação de que “o Senhor não tomará por inocente quem tomar o Seu Nome em vão”, parece se concretizar para Lilith: Deus não a ouve porque ela ousou pronunciar o Seu Nome; desse modo, por mais que ela seja inocente, Deus só não a considerará como tal – conforme o Mandamento –, como também a “punirá” por isso. Sendo assim, Garcia evidencia aqui mais uma contradição do “Deus-pai”: ele é “justo” e “bom”, mas sua “justiça” coloca em maior patamar o uso do seu nome do que a devida punição de um crime – no caso, a violência de Adão sobre Lilith –, sobretudo quando esse crime é cometido pelo seu “representante” na terra: o “macho” Adão. Além disso, o poema ainda faz referência ao trecho do *Alfabeto de Ben Sirá*, em que Lilith pronuncia o Nome divino para, em seguida, fugir: “Quando se deu conta disso, Lilith pronunciou o Nome Inefável e saiu voando no ar.” (Scandolara, 2015, p. 05). É justamente a partir desse momento que, em fuga, Lilith finalmente adquire consciência das injustiças patriarcais e assume para si o seu “posto” de Mãe Terrível:

Deusa Escarlata

Lilith em fuga
Atravessa o mar
E cria o
Vermelho

(Garcia, 2020, p. 35)

Note-se que esse é o primeiro momento da obra em que Lilith é referida diretamente como uma “deusa”, uma divindade por si própria, em consonância com as percepções originais, pré-judaicas, de sua figura, que a tinham em geral como uma divindade, conforme aponta González López (2013). Essa repentina “apoteose” de Lilith, que até então era um “ser criado do barro”, mas agora é apresentada enquanto “deusa”, pode ser lida como o despertar de uma consciência profunda do seu aspecto original divino, uma espécie de “individação”, em sentido próximo ao proposto por Jung (2016), na qual Lilith, após remover as amarras patriarcais, assume o seu “divino feminino” transgressor, o seu “lado sombrio”, segundo Koltuv (2017). Nesse sentido, Lilith se torna a “Deusa Escarlate”, a Deusa do “vermelho” – cor que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), remete à vida e à intensidade –, sendo esse vermelho também uma possível referência à menstruação, justamente um dos “ritos do sangue” que Neumann (2021) apresenta como caminho para a individuação feminina. Não havendo referências anteriores, na obra, à menstruação, é possível que seja justamente nessa “fuga” que se revela a Lilith, através do sangue menstrual, o seu “eu verdadeiro”, a sua “feminilidade” simbólica, impossível de ser alcançada no contexto patriarcal em que se encontrava, junto de Adão. Portanto, ao derramar o seu sangue, Lilith “cria o vermelho” – cria a verdadeira linhagem das mulheres, cujo poder está no seu “sangue” naturalmente vertido, no seu poder de “gerar” e “transformar”.¹⁰⁰ Além disso, o vermelho ainda remete ao mito no *Alfabeto de Ben Sirá*, onde se afirma que Lilith fugiu para junto “das águas poderosas aonde os egípcios estavam destinados a se afogar” (Scandolara, 2015, p. 05), ou seja, o Mar Vermelho. Em seguida, em meio a sua fuga do Éden, Lilith parece encontrar uma nova forma de “paraíso”, bem distinta do ambiente restritivo e insatisfatório em que vivia:

Demônios

Se Lilith soubesse
Tinha ido embora
Antes
(Garcia, 2020, p. 36)

Ainda que o fragmento não deixe explícito o motivo da satisfação de Lilith – implícita na afirmação de que “se ela soubesse, teria ido embora antes” –, a alusão aos “demônios” no título nos dá uma pista. Segundo Scholem (2021), Lilith é vista como um “demônio noturno”

¹⁰⁰ Esse aspecto de Lilith em *Eva-proto-poeta* (2020) novamente dialoga com Evaristo (2017), no que diz respeito à alusão aos “ritos do sangue”, e com as *Íyàmis*, segundo Azevedo (2006), e seu uso mágico do sangue menstrual.

no folclore judaico medieval, ao mesmo tempo em que se infere, a partir de alusões no *Alfabeto* e outras tradições, que após a sua fuga com Adão ela se relaciona sexualmente com vários “anjos caídos”, ou “demônios”, que satisfazem a sua “sanha sexual”.¹⁰¹ Nesse sentido, de forma claramente irônica, Garcia transforma esse “contexto sombrio” em uma verdadeira alegria para Lilith: ela encontra nos “demônios” – seres renegados pelo “divino”, assim como ela – o prazer que Adão, imerso na lógica patriarcal e nas dificuldades existenciais de ser um “nascido sem infância”, não conseguia lhe proporcionar. Com isso, a fuga do “paraíso”, em uma inversão irônica, não traz Lilith a um “inferno” – apesar de ela encontrar diversos “demônios” –, mas a um paraíso muito mais “verdadeiro”. A “descoberta” desse novo “paraíso”, portanto, leva Lilith a (re)descobrir de uma vez por todas o seu lado divino:

Brisa e tempestade

Lilith cavalga ventos
Manipula ervas
Invade sonhos
Domina o gozo:

Imagem e semelhança
De deusa.
(Garcia, 2020, p. 37)

Consciente de seu próprio poder, Lilith agora é “brisa e tempestade” – um dualismo interessante que remete a um aspecto “suave” em coexistência com um lado “intenso”, o que pode ser lido em diálogo com as imagens da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível de Neumann (2021). Isso porque, ao realizar a sua “individação”, Lilith “equilibra” os dois aspectos básicos do feminino, sendo “brisa” para os seus amantes e “tempestade” para os seus inimigos. Essa autoconsciência se torna evidente com a sequência de verbos “ativos” presentes no poema: Lilith “cavalga”, “manipula” e “domina” – os ventos, em referência a seu aspecto de deusa “voadora”, conforme González Lopez (2013), Scholem (2021) e o *Alfabeto de Ben Sirá*; as ervas, como uma “bruxa” que domina os conhecimentos da natureza, em relação com as feiticeiras e sacerdotisas da Deusa descrita por Campbell (2015) e Ribeiro (2012); e o gozo, enquanto mulher livre e consciente de seus desejos e sexualidade. Por fim, essa Lilith libertada e individualizada já não é a “imagem e semelhança” do Deus “patriarcal” que a tirou do barro, mas sim a “imagem e semelhança” da Deusa, que até então estava adormecida dentro de si. A

¹⁰¹ A ideia de uma Lilith sexualmente “intensa” – dentro de uma interpretação “sagrada” da sexualidade feminina – dialoga com a imagem arcaica da “prostituta sagrada”, conforme Qualls-Corbett (1990), que estava justamente relacionada aos rituais de fertilidade dedicados às deusas femininas semíticas – como Aserá e Ishtar, esta última bem próxima simbolicamente a Lilith – e que acabaram por serem “demonizados” após a ascensão do monoteísmo.

seguir, acentuando a ironia, Garcia sai um pouco da perspectiva de Lilith para expor a “masculinidade frágil” de Adão após a fuga de Lilith:

Playboy

Adão chorão
Foi pedir ajuda
Ao papai
(Garcia, 2020, p. 38)

Adão surge aqui, portanto, como um “playboy”, um “garoto/homem mimado” e imaturo, que recorre, chorando, “ao papai” – Deus – para “reaver” o que ele considera sua posse: Lilith. Há, com isso, uma inversão irônica do que diz o *Alfabeto de Ben Sirá*: “Adão pôs-se a orar diante do seu Criador: ‘soberano do universo!’ ele disse, ‘a mulher que tu me deste fugiu’” (Scandolara, 2015, p. 05). A “oração”, no poema de Garcia, se transforma no apelo de um “playboy chorão” ao seu “papai” – em uma subversão direta da “seriedade” do mito; “papai” esse que, agora, diferente do apelo de Lilith, “corre” para acudir o seu “filhinho” amado, enviando três anjos para trazer Lilith de volta:

Trupe angélica

Deus não vai
Manda ir

Prepara três anjos:
Samangelaf, Sanvi e Sansavi
(Garcia, 2020, p. 39)

Note-se que os três anjos enviados por Deus são justamente os que são mencionados no *Alfabeto*, e cujos nomes “poderosos” supostamente afastavam Lilith quando inscritos em amuletos, segundo Scholem (2021). Aqui, entretanto, os anjos “poderosos” são retratados como uma “trupe angélica”, como um grupo de “bufões” a serviço de um Deus que “não vai”, mas “manda ir” – ou seja, que não resolve diretamente os próprios problemas, como se fosse um “rico proprietário” do mundo –, indicando mais uma “inversão irônica” à perspectiva patriarcal do mito, e que se fará ainda mais presente nos poemas seguintes. Enquanto isso, sem saber – ou talvez sem se importar – com a iminente “punição divina”, Lilith finalmente encontra um companheiro a sua altura:

Manual para harpas

Lilith prefere

Samael
Um deus que sabe
Tocar
(Garcia, 2020, p. 40)

O título, assim como os demais analisados, tem sentido duplo: “manual para harpas” se refere tanto a Samael – figura mítica ambígua, que algumas tradições trazem como um anjo caído, o que explicaria a “habilidade com harpas” típica dos anjos –, quanto traz uma sutil alusão erótica, visto que a “harpa” pode ser lida como uma metáfora para o clitóris de Lilith, o qual Samael, diferente de Adão, sabe “tocar” com bastante habilidade. Nesse sentido, o poema-fragmento em questão é o primeiro que, na esteira do próprio mito de Lilith, segundo Koltuv (2017), coloca Samael como o “segundo marido” e verdadeiro companheiro de Lilith – um “deus sombrio”, que representaria, a nível simbólico, o “lado oculto” do masculino, da mesma forma que Lilith representa o aspecto “oculto” do feminino. Outro elemento interessante é a afirmação de que Samael é um “Deus que sabe / Tocar”, trocadilho com a célebre frase de Nietzsche (2015) em *Assim Falou Zaratustra*, onde o filósofo afirma, pela boca da personagem Zaratustra e em rejeição ao dogma judaico-cristão, que só poderia acreditar “em um deus que soubesse dançar” – em alusão ao deus pagão Dioniso. Com isso, Garcia traz para Lilith um intertexto nietzschiano que permite perceber não só uma ruptura com o Deus “patriarcal”, mas também com qualquer concepção “sisuda” e restritiva do “sagrado”, que nega o prazer e a alegria como parte da própria experiência humana – e divina. A seguir, a “ação” retorna para a “trupe angélica”, que parte, por ordem de Deus, para confrontar Lilith:

Lençóis de nuvens

Meninos de recado
Samangelaf, Sanvi e Sansavi
Voltam diferentes

Anjos ardentes
Com poluições noturnas
(Garcia, 2020, p. 41)

Novamente o elemento irônico se insurge, aqui, como um instrumento de desconstrução poética da imagem de “poder” atribuída aos anjos –, de modo que as figuras angélicas aparecem no poema como seres “ingênuos”, quase infantis, meros “meninos de recado” de Deus. Nesse sentido, a imagem que Garcia constrói dos três anjos se assemelha à perspectiva judaica, que segundo Cumino (2008), enxerga os anjos como seres sem “vontade própria”, sobretudo emissários de Deus – sendo essa a caracterização mais recorrente na Bíblia. Partindo desse

pressuposto, Garcia aproveita para ironizar a ingenuidade e o despreparo desses seres diante da figura intensa de Lilith, que mesmo não sendo diretamente mencionada no poema-fragmento, se faz presente subtextualmente na referência ao “retorno diferente” dos anjos –, justamente após o encontro com a “Deusa Escarlate”. Essa “passagem” do poema constitui, portanto, um outro contraponto poético ao *Alfabeto de Ben Sirá*, no qual a “trupe angélica” nada tem de trupe, mas corporifica o aspecto mais “punitivo” e “ameaçador” do Deus bíblico, conforme Miles (2009): “Os anjos deixaram Deus e partiram em perseguição atrás de Lilith, a quem eles tomaram no meio do mar, nas águas poderosas aonde os egípcios estavam destinados a se afogar. Eles lhe disseram as palavras de Deus, mas ela não quis retornar. Os anjos disseram, ‘Iremos afogar-te no mar’ [...]” (Scandolara, 2015, p. 05). Longe de serem anjos “perseguidores”, os três “meninos de recado” angélicos do poema de Garcia não só “retornam diferentes” do encontro com Lilith, como também se tornam “anjos ardentes / com poluições noturnas”, ou seja, retornam do encontro com sua própria sexualidade impúbere “perturbada” pelo contato com a Deusa sombria. Desse modo, podemos ler os “lençóis de nuvens” do título como sendo o próprio “esperma involuntário” desses anjos incautos que, como adolescentes que estão descobrindo seus próprios desejos sexuais, são “acossados” por fantasias noturnas, ou sonhos eróticos, dos quais decorrem “poluições”, ejaculações espontâneas. Com isso, Garcia transforma ironicamente os “anjos perseguidores” do *Alfabeto de Ben Sirá* em meninos inexperientes que, diante do poder e da intensidade sexual de Lilith, mal conseguem conter seus próprios impulsos – sendo eles próprios “perseguidos” por eles, ao invés de perseguirem Lilith. Além disso, a alusão às “poluições noturnas” ganha mais sentido graças à associação de Lilith com os “demônios noturnos” – segundo Scholem (2021) – e a figuras como a lâmia e os súcubus – conforme Ribeiro (2017) –, que representam justamente os “desejos sexuais ocultos” da psique que, “despertados” durante o sono, afloram de forma súbita e descontrolada. Sendo assim, Garcia desenvolve aqui uma ressignificação do “terror noturno” que Lilith infligiria às crianças, conforme Scholem (2021) e o *Alfabeto*: ela não aparece aqui como uma “assassina” ou “causadora de doenças”, mas como a deusa da sexualidade intensa, desenfreada e livre das amarras patriarcais – uma ameaça ao dogma e à ortodoxia –, mas que, longe de “matar” quem quer que seja, na verdade desperta as “sombras” e os recalques dos indivíduos –, sejam eles humanos, deuses ou anjos. No poema-fragmento seguinte, Garcia continua sua investida irônica contra o “divino”, agora mirando especificamente o dogma cristão da “onisciência”

Perguntar não ofende

Deus aguarda os três anjos

Quer saber tudo
Tim tim por tim tim

Mas ele já não sabe?
(Garcia, 2020, p. 44)

Partindo de uma reflexão crítica, Garcia explora ironicamente uma contradição por vezes recorrente no mito bíblico e em outros textos da tradição judaico-cristã: se Deus é onisciente – e também onipresente – porque ele precisa enviar anjos em seu lugar, para obter respostas que ele, sendo Deus, já deveria saber de antemão? Considerando a mescla paradoxal de antropomorfismo e transcendência já apontada por Miles (2009), essas “limitações” do Deus judaico-cristão parecem contrariar a própria noção de uma divindade monoteísta absoluta, uma vez que põem em xeque o poder “absoluto” dessa perspectiva do divino – assim como evidenciam limitações propriamente humanas. Seria essa, portanto, a tal “imagem e semelhança” que o Gênesis apregoa entre o humano e o divino? Será que o lado “humano” do divino é justamente esse lado “limitado”? Ou seriam essas limitações decorrentes não do “divino” em si, mas do modo como os autores – humanos – dos textos bíblicos entendiam o divino, a partir de sua própria perspectiva? Esse aspecto coloca em xeque, portanto, a “validade” das leituras literais da Bíblia – questionamento-chave das teologias feministas, conforme Forcades i Vila (2011).

O poema não traz qualquer resposta para essas questões – nem se propõe a “pô-las na mesa” –, mas as traz de forma subjacente já no título: “Perguntar não ofende”. Novamente se utilizando de uma frase cotidiana, bastante coloquial, a autora enfatiza a dúvida – algo impensável diante do dogma – em um jogo irônico que se mostra eficaz justamente porque, em se tratando de religião em um sentido dogmático, perguntar não apenas “ofende”, como também é “pecado”: “Não tentarás o Senhor teu Deus” (Mt. 4:7). O poema em questão, portanto, não só “tenta” Deus com a dúvida, como coloca o Ser divino na posição de um “fofoqueiro”, que “quer saber tudo / tim tim por tim tim” acerca da fuga de Lilith, em alusão a mais um trecho do *Alfabeto de Ben Sirá*: “De uma vez, o Eterno, abençoado seja, mandou esses três anjos para trazê-la de volta. Disse o Eterno a Adão, ‘Se ela concordar em retornar, tudo bem. Senão, ela deverá permitir que cem de seus filhos morram todos os dias’” (Scandolara, 2015, p. 05). Note-se que o próprio *Alfabeto* – um texto também irônico, segundo Scandolara (2015) – afirma que Deus não sabia se Lilith concordaria em retornar ou não; uma resposta que, em tese, ele já deveria saber. Desse modo, Garcia retoma as contradições próprias da tradição e as explora poeticamente, fazendo do “divino” uma figura, em essência, tão “frágil” quanto seu “filho chorão” Adão. A seguir, a resposta de Lilith aos anjos é tão categórica quanto “curta e grossa”:

Outros paraísos

Montada em Cérbero
Suportando maldições
Lilith manda avisar
Que não volta

Nem fodendo
(Garcia, 2020, p. 45)

Ou seja: Lilith encontrou seu próprio “paraíso” – ou melhor, “paraísos”, no plural, indicando uma multiplicidade de opções que não havia antes –, onde a sua liberdade e autoconsciência a fazem perceber quem ela é, de modo que não voltará para o suposto “paraíso” adâmico “Nem fodendo”, ou seja, de jeito nenhum. Diante disso, note-se que no primeiro verso Lilith é descrita como estando “montada em Cérbero”. Essa imagem é significativa não apenas enquanto reforço da figuração “demoníaca” de Lilith, mas por reverberar certas reminiscências arcaicas de sua figura, anteriores à “demonização” pela tradição judaica. Isso porque, segundo González Lopez (2013, p. 107), Lilith surge originalmente na civilização sumério-acadiana como “la diosa encargada de guardar las puertas que separaban el plano espiritual del físico y terrenal”, ou seja, como um psicopompo, cuja função era proteger as portas do submundo e guiar os mortos para o “outro lado”. Nesse sentido, é bastante significativo que ela surja aqui “montada em Cérbero”, visto que Cérbero, na mitologia grega, é justamente o cão de três cabeças que guarda a entrada do Hades, o submundo. Com isso, Lilith parece ter recuperado aqui o seu “antigo status” de Deusa ctônica, de guardiã dos “mundos” – daí a verdadeira origem de sua representação enquanto “mãe e esposa de demônios” –, e que corresponde, segundo Koltuv (2017) e Neumann (2021), à Mãe Terrível e ao “lado sombrio” do feminino universal. Sendo assim, Lilith parece ter retornado ao seu posto “original”, anterior ao surgimento/consolidação do patriarcado, segundo Campbell (2015), de modo que, obviamente, não abrirá mão de sua recém-realizada individuação para retornar às amarras anteriores. Portanto, por mais que se encontre “suportando maldições” – as maldições decorrentes da transgressão ao domínio patriarcal –, Lilith sabe que seu retorno ao “lugar de Deusa” é a libertação absoluta, da qual nenhum poder supostamente divino poderá destroná-la. Em seguida, a “ação” da obra retorna à perspectiva de Deus, agora claramente “decepcionado” com sua própria criação:

Dependência de fábrica

Deus se arrepende

De ter criado o homem

Adão tem um inexplicável
Complexo de Édipo
(Garcia, 2020, p. 46)

Nesse fragmento, a ironia é novamente construída pela sobreposição de elementos temporais – a referência “mítica” e a referência “moderna” –, como que propondo, humoristicamente, uma reflexão “psicológica” ou “psicanalítica” acerca do comportamento “mimado” de Adão, após a fuga de Lilith. Através do título “dependência de fábrica”, o poema discute, a partir de perspectiva de Deus, de onde vem a dependência de Adão com relação ao seu criador – ao mesmo tempo em que mostra a decepção de Deus ao criar um filho tão “problemático”. Acerca desse último ponto, é interessante notar que a ideia de um Deus “decepcionado” com sua própria criação não é uma novidade inserida pela poesia de Garcia (2020), mas possui respaldo em outras passagens e episódios da própria Bíblia, um deles ainda no livro do Gênesis, quando Deus decide destruir o mundo com o dilúvio, nos tempos de Noé: “Javé [Deus] viu que a maldade do homem crescia na terra e que todo projeto do coração humano era sempre mau. Então Javé [Deus] se arrependeu de ter feito o homem sobre a terra, e seu coração ficou magoado” (Gn. 6: 5-6). Miles (2009) interpreta essa “decepção” divina como sendo um sentimento decorrente do “arrependimento” e da “amargura” de um Deus que, “por um período breve, mas aterrador” deixa “a serpente dentro dele, o inimigo da humanidade, dominar inteiramente” (Miles, 2009, p. 59). Nesse sentido, a “decepção” de Deus com a sua criação seria resultado de um instinto primordial, “mau”, presente no próprio Deus – instinto esse simbolizado pela “serpente”, que não por acaso, no poema “Intuição de Coruja”, Lilith identifica em Adão. Ora, se levarmos em consideração que a serpente é, dentre outros sentidos, um símbolo fálico, e Adão é, conforme o mito bíblico, o “espelho de Deus”, é possível interpretar esse sentimento “mau e destruidor”, no contexto do poema, como sendo o próprio patriarcado, o próprio “poder do falo”, que o Deus patriarcal “espelhou” em Adão. Com isso, é possível compreender a “decepção” divina diante do Adão machista, “chorão” e “mimado”, como decorrente de um (auto)reconhecimento de Deus, que percebe em Adão a “dependência de fábrica” que ele próprio possui: as limitações e “fragilidades” masculinas, típicas do patriarcado. É nesse aspecto, portanto, que Deus reconhece em Adão o seu próprio – e inexplicável – “Complexo de Édipo”: afinal, se a teoria freudiana enxerga o Édipo como decorrente, em linhas gerais, do desejo inconsciente de “matar o pai para ficar com a mãe”, como Adão – e mesmo o próprio Deus, em que foi espelhado – possuiria uma “dependência” edípica, já que ele não possui mãe, apenas pai? Como esse “Édipo inexplicável” teria surgido?

Será que há aqui um subtexto, uma reflexão sobre o papel de uma possível “mãe” apagada pelo mito bíblico, uma referência à substituição da ordem matricial pela ordem patriarcal, segundo D'Eaubonne (1977) e Campbell (2015)? Estaria a poeta chamando atenção para a ausência – ou o apagamento – da Deusa enquanto “mãe” no mito bíblico, a qual teria como consequência o surgimento de uma lógica patriarcal ancorada no recalque e na “dependência” edípica?¹⁰² Considerando que o Complexo de Édipo, com seu aspecto “castrador” e repressor, é uma construção típica das sociedades patriarcais, fica subentendido que Garcia traz aqui o “nascimento” do Complexo enquanto reverberação do “modelo mítico” patriarcal, ou seja, do desejo de dominação por parte do “filho” homem que, impossibilitado de “matar o pai” – Deus – coloca a mulher, a “mãe” apagada/ausente, como “alvo” de sua violência, sendo essa a possível origem do “conflito fundador”¹⁰³ de Adão com Lilith. A seguir, a obra finalmente introduz a personagem que, junto com Lilith, compõe o espelhamento dual do feminino arquetípico na tradição judaico-cristã, Eva:

Mentira cirúrgica

Na surdina
Noturnamente
Mãos no barro
Deus cria Eva

Mente
Que foi de
Costela
(Garcia, 2020, p. 47)

O elemento irônico, aqui, serve de pretexto poético para realçar uma indagação que, subtextualmente, em muito dialoga com as perspectivas das teologias feministas, conforme Forcades i Vila (2011) e Gebara (1992). Sendo o mito da criação, segundo a TF, comumente interpretado sob uma ótica patriarcal que confere subalternidade às mulheres e “superioridade” aos homens – o que pode ser explicado, segundo Gerstenberger (1998) e Feldman (2006), levando em consideração o contexto patriarcal da sociedade judaica pós-exílio, que sedimentou essa leitura do Gênesis –, tal posição de desigualdade se inicia, sobretudo, com a criação de Eva a partir da “costela” de Adão (Gn 2: 18-22), ou seja, a partir de uma parte de seu corpo – e não

¹⁰² Apagamento esse que, à luz das Teorias Feministas, segundo Forcades i Vila (1977) e Candiottto (2021), excluiria até mesmo os aspectos “femininos” do Deus bíblico, evidenciados pela hermenêutica bíblica feminista.

¹⁰³ Acerca desse elemento “fundacional”, é possível entender, a partir da concepção de mito de Eliade (1998), que a autora propõe poeticamente um mito que explique a origem da violência contra a mulher – mito obviamente “ausente” da tradição judaico-cristã, ainda que a violência em si seja bastante presente –, tendo como ponto fulcral a agressão de Adão a Lilith, o que fica evidente na relação que a obra faz, nos poemas anteriores, entre a violência sofrida por Lilith e os casos atuais de violência doméstica.

de uma forma independente e “igual”, do barro, como acontecera com Lilith no *Alfabeto de Ben Sirá*. Esse elemento de subalternidade, segundo Candiottto (2021), ao ser apropriado por discursos religiosos patriarcais e não raro exposto sem qualquer interpretação – conforme a própria autora traz na apresentação da obra¹⁰⁴ –, acabou por sedimentar uma posição de inferioridade às mulheres que, antes da consolidação dessa perspectiva, sequer existia na sociedade judaica antiga, segundo Feldman (2006). Nesse sentido, ao dar centralidade e, sobretudo, ao ironizar esse “ato criador” do patriarcado, o poema se insurge contra a perspectiva opressora que o fundamenta. Essa insurgência fica evidente já na ironia do título, “Mentira cirúrgica”: a “mentira”, aqui, é atribuída a Deus, que “mente” ter criado Eva “a partir da costela” – como afirma o texto do Gênesis –, quando na verdade a forma “do barro”, ou seja, da mesma matéria que Lilith e Adão – do que pode se depreender, portanto, que a posição de subalternidade posteriormente conferida a Eva é pura falácia, sem qualquer base “substancial”, visto que se ampara unicamente no discurso – “mentiroso” – de Deus. Nesse sentido, a “mentira” sobre a criação de Eva é “cirúrgica” por dois motivos: primeiro, por Deus afirmar falsamente que a criou “da costela” de Adão, ou seja, cirurgicamente; segundo, pela “precisão” com que essa “mentira” é inserida no mito, conferindo suposta legitimidade ao patriarcado. Desse modo, a subversão irônica de Garcia se torna patente ao evidenciar mais uma contradição do seu “Deus patriarcal”: afinal, a “mentira” é o oitavo dos Dez mandamentos que Deus entregou a Moisés – “não levantarás falso testemunho” (Êx. 20:16) –, de modo que, ao imputar a Deus a categoria de “mentiroso”, o poema expõe mais um elemento “hipócrito” dessa perspectiva patriarcal. Sendo assim, de forma “noturna”, na “surdina”, Deus cria Eva “do barro”, também à sua “imagem e semelhança” – será? – e faz Adão acreditar que esta, finalmente, lhe será submissa. Portanto, é a criação de Eva que instaura a “ordem” patriarcal vigente – mas que será subvertida pela poesia:

Eva-*proto-poeta*

Já havia luz
E já havia treva
Mas não havia
Abismo

A primeira palavra de
Eva
(Garcia, 2020, p. 48)

¹⁰⁴ No texto de Apresentação de *Eva-*proto-poeta**, a autora, em tom de “manifesto”, afirma: “Não importa se o mito bíblico quer ou não ser literal. Importa a forma como é usado nos púlpitos, a forma como impacta de maneira real a vida (e a morte) das mulheres nos seus significados, nos seus sistemas de crenças, nas suas simbologias, enquanto tenta justificar as teorias e as práticas misóginas” (Garcia, 2020, p. 12).

Este fragmento, interessante por ser homônimo à própria obra, insere a personagem Eva em meio a uma atmosfera primordial, que muito remete ao aspecto “original” da Deusa e da Grande Mãe arquetípica, conforme Neumann (2021), sobretudo por surgir em um mundo entre “luz” e “trevas”. Ainda que a referência a esses elementos tenha ligação direta com o próprio Gênesis, visto que, quando do “nascimento” de Eva, Deus já havia “criado a luz” a partir das “trevas” (Gn. 1: 1-5), é possível compreender essa dualidade em diálogo com os aspectos da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível: Eva “nasce” em uma espécie de “penumbra” entre as duas figuras, como que oscilando entre a Mãe Bondosa que o patriarcado quer que ela seja – a mulher submissa e posteriormente “culpada”, segundo Robles (2019)¹⁰⁵ – e a Mãe Terrível que lhe é intrínseca: a própria Lilith; aquela que, como ela, também foi criada “do barro”. Nesse sentido, Eva aparece desde o início dividida entre sua essência original divina – (re)encontrada por Lilith anteriormente – e o “papel” que a “mentira cirúrgica” do patriarcado tenta lhe impor. Com isso, em um mundo onde já existem “luz” e “trevas” – que também podem ser lidas como a “luz” da subversão feminina e as “trevas” da serpente patriarcal –, Eva surge trazendo consigo um poder “desconhecido”: “a primeira palavra”. Desse modo, por mais que o “verbo” surja logo no início da obra – e se faça recorrente nas ações de Deus, Adão e Lilith –, ele só parece se tornar “palavra” quando Eva “nasce”, trazendo também o “abismo” que a “palavra” – talvez aqui, uma metáfora da poesia – comporta, uma vez que ela “revela” os próprios “abismos” daquele suposto paraíso, assim como da humanidade. Além disso, o “abismo” enquanto “primeira palavra de / Eva” também pode ser interpretado como um símbolo do “ventre”, ou seja, do feminino ancestral, do “desconhecido” que reside nas “trevas” do interior dela mesma, da potência adormecida e “sombria” da Deusa – e que talvez seja Lilith. Nesse sentido, é possível inferir que Eva, apesar de ter sido “criada” em suposta posição de submissão¹⁰⁶, já nasce com o “abismo” de Lilith, com a voz reverberante da Grande Mãe “terrível” – e que cedo ou tarde se insurgirá, no poema, contra as imposições patriarcais. No poema seguinte, essas imposições se plasam de forma simbólica, porém cada vez mais restritiva a Eva:

¹⁰⁵ Importante destacar que, conforme discutido no Capítulo 1, a Mãe Bondosa não consiste, necessariamente, em uma figura “submissa”, sendo originalmente, segundo Ribeiro (2012) e Neumann (2021), um reflexo dos aspectos “agradáveis” da natureza, como a primavera e a fertilidade. No entanto, com a consolidação da ótica patriarcal, a figura da Mãe Bondosa acabou por ser “distorcida” enquanto arquétipo da “mulher ideal”, sempre “agradável” aos homens e, portanto, incapaz de se rebelar.

¹⁰⁶ Ainda que o texto bíblico dê margem para essa imagem de “submissão”, cabe sempre reforçar que a mesma decorre muito mais dos modos de leitura – e sobretudo, de uma leitura patriarcal – do que do texto em si, aberto à multiplicidade de significados; um raciocínio que se encontra em consonância com a Teologia Feminista, conforme Candiottto (2021) e Ferraz (2020).

Simbologias

Antes de cobrir
O corpo
Eva teve que
Cobrir a
Cabeça
(Garcia, 2020, p. 49)

O título, “Simbologias”, é bastante significativo, uma vez que aponta – como já vem ocorrendo no decorrer da obra – para a força dos símbolos e interpretações míticas no estabelecimento de “regras” e noções impositivas, sobretudo pelo viés patriarcal. Com isso, as duas “simbologias” de dominação que se fazem presentes aqui – relacionadas ao “corpo” e à “cabeça” – estão relacionadas ao verbo “cobrir”, o que remete a uma ação de apagamento, restrição e falseamento de algo; no caso, o ato de “cobrir” Eva, uma ação involuntária da parte dela, conforme subentendido no verso “Eva teve que”. Sendo assim, é interessante notar que a primeira parte de Eva que o patriarcado busca “cobrir” é a cabeça – o lugar do pensamento, símbolo da alma e do “espírito manifestado”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018). Considerando que a ação de “cobrir a cabeça” das mulheres é uma imposição típica de várias tradições monoteístas patriarcais – em especial o Islã, mas também certas correntes do Judaísmo e do Cristianismo –, é possível entender que o ato de “cobrir”, aqui, é lido como uma supressão tanto do pensamento, quanto da “alma” feminina por parte do patriarcado, o que confere a essa ação uma “simbologia” de aprisionamento das ideias e da personalidade das mulheres. Por isso, no poema, Eva é obrigada a primeiro “cobrir a cabeça” antes mesmo do “corpo” –, pois a “cabeça” das mulheres, para o patriarcado, é ainda mais “perigosa” que o corpo feminino, também alvo de censuras e restrições. Nesse sentido, a obrigação de Eva em “se cobrir” é subentendida como o “fundamento mítico” das amarras patriarcais e das restrições historicamente impostas às mulheres, seja a nível de pensamento, ação ou emoção. Sendo assim, no poema seguinte, Eva está “coberta” pelo silêncio imposto pelo patriarcado, mas sua “alma”, apesar de restrita, ainda “ressoa”:

Eva insone

Fora
Tudo cala
Dentro
Tudo fala
(Garcia, 2020, p. 50)

Aqui podemos visualizar uma Eva que está “insone”, que não consegue dormir – insônia essa que pode ser interpretada de duas formas: a “insônia” da mulher primordial que, afetada pelas imposições do patriarcado, não consegue encontrar qualquer forma de descanso ou prazer; e a “insônia” da mesma mulher que, talvez de forma inconsciente, sente o reverberar do seu “abismo”, da sua Lilith, que a impulsiona, “de dentro”, a “falar” – mesmo que a “voz” ainda não se sobressaia. Trata-se, portanto, de uma Eva que carrega consigo mais do que a submissão e a culpa apontadas por Robles (2019), mas que também comporta em si a semente da rebelião “sombria” de Lilith, da Mãe Terrível que ameaça se insurgir e transgredir a qualquer momento. A seguir, essa Eva ainda “calada”, mas potencialmente insurgente, começa a descobrir aos poucos a sua própria “voz” – voz essa que ainda não é expressa em palavras, porém se faz poética em imagens primordiais:

Voz rupestre

Eva prepara tintas
Do pó

Silêncio inscrito
Em cavernas
(Garcia, 2020, p. 51)

O título, “voz rupestre”, assim como na maioria dos demais fragmentos, é dúbio: o adjetivo “rupestre”, que em seu sentido dicionarizado se refere a algo “gravado ou traçado na rocha [...] que vive nas rochas” (Cunha, 2010, p. 572), também traz a ideia de algo antigo, “original”, uma voz que “vive nas rochas”, no “abismo” da própria Eva, e que pulsa para ser despertada: a “voz rupestre” de Lilith. Além disso, há a referência direta à arte rupestre, às figuras ancestrais dos povos pré-históricos – como seria a própria Eva, se fosse uma figura histórica –, que deixa ali a sua “marca”, a sua “voz” visual, enquanto princípio da arte, da poesia. Com isso, Garcia justifica aqui a sua sugestão inicial de Eva como a “proto-poeta”: é ela, e não os homens, a “criadora” da poesia, da expressão artística; aquela que, impulsionada pelo “silêncio” imposto pela “cobertura” patriarcal, ousa inscrever na rocha – ou seja, para a eternidade –, esse mesmo “silêncio”, ou ainda esse impulso “adormecido”, essa Lilith “das cavernas” que ela carrega dentro de si. Nesse sentido, a poeta também constrói aqui uma reivindicação “de linhagem” à poesia, criando um “contra-mito”, uma “contra-narrativa” fundadora do fazer poético: afinal, se o “verbo” bíblico é por vezes visto como masculino, a “poesia” original é feminina – de modo que a própria autora, e todas as outras poetisas, seguem o “modelo mítico” dessa Eva rupestre, primordial. Sendo assim, a Eva primordial vê na poesia

um “escape” do mundo patriarcal, uma forma de testemunhar para o futuro as suas dores e esperanças, mescladas à “tinta” – do seu sangue? – e ao “pó” – de onde ela própria “veio”, e para onde “voltará” – e inscrita na pedra da memória, nas cavernas do eterno feminino. Já no poema seguinte, essa ânsia da Eva-Lilith adormecida – ou ainda “insone” – se revela nos poucos momentos de “paz” que consegue encontrar:

Paraísos artificiais

O paraíso
É quando Adão
Está dormindo
(Garcia, 2020, p. 54)

O “paraíso artificial” de Eva não é – ainda – o do êxtase baudelairiano do qual o título é intertexto, mas sim um prazer muito mais “simples”, enfastiado, marcado pelo desejo de uma mulher que cada vez mais sente o peso da repressão patriarcal: o “paraíso” de quando Adão está “dormindo”. Nesse sentido, é quando o patriarcado – representado por Adão – “dorme”, que Eva encontra o seu “paraíso artificial”, a sua fuga momentânea, o seu instante de sossego diante da destruição dos seus sonhos. Além disso, o “paraíso artificial” pode ser lido também como uma referência à própria “artificialidade” do paraíso edênico – como a sua contraparte Lilith já percebera –, indicando que aquela suposta “perfeição” original nada tem de perfeita, mas consiste unicamente em um “paraíso” fabricado por e para o patriarcado, portanto incapaz de lhe trazer alguma felicidade. Essa condição de insatisfação de Eva, muito semelhante à que já ocorrera com Lilith, se faz ainda mais evidente no próximo poema-fragmento:

Jardim II

Pouquíssimo passado
Eva
Não pode se refugiar

Na infância
(Garcia, 2020, p. 55)

O aspecto “existencial” desse poema reflete diretamente o que já foi exposto no primeiro “Jardim”, não por acaso o fragmento de abertura da obra. Aqui, em “Jardim II”, há uma continuidade da sensação de vazio e “absurdo” evidenciada no primeiro poema: Eva, assim como Adão e também Lilith, são indivíduos nascidos “sem infância”, sem qualquer possibilidade de “refúgio” psíquico ou mesmo de amadurecimento. No caso de Adão, conforme demonstrado nos poemas anteriores, essa condição resulta em uma “dependência de fábrica”

paradoxalmente edípica, na qual esse “primeiro homem” não consegue se desvencilhar de um aspecto – infantil? – mal resolvido, e cujo desdobramento negativo se faz evidente em sua atitude de “menino mimado” e “macho chorão”, incapaz de desenvolver um relacionamento estável e genuíno com suas sucessivas companheiras. O exemplo de Adão, entretanto, faz parte do “Jardim I”, por assim dizer – a “primeira fase” da obra, que corresponde à narrativa do *Alfabeto de Ben Sirá* –, enquanto o que se vê aqui é o “Jardim II”, ou seja, a segunda fase, na qual a autora realiza a releitura poética não da narrativa do *Alfabeto*, como fizera anteriormente, mas do mito bíblico tal como consta no Gênesis, em que Adão e Eva são os efetivos “protagonistas”. Além disso, os títulos “Jardim” e “Jardim II” podem ser lidos também como alusões às séries iniciais infantis – aos “jardins de infância” –, o que se mostra paradoxal quando consideramos que essas personagens, justamente, não tiveram infância. Desse modo, os “jardins” I e II, não podendo ser situados na infância, são na verdade os “jardins” da fase adulta – o Jardim do Éden –, onde essas personagens existencialmente infantilizadas, ou ainda obrigadas a se “adultizarem”, não conseguem estabelecer uma convivência plena e satisfatória, vivendo apenas de “paraísos artificiais”, falsos, quando da ausência temporal de outras fases. Com isso, sempre de forma irônica, Garcia desconstrói e ressignifica o “paraíso” patriarcal ao destacar, de forma subentendida, o próprio “absurdo” existencial do mito, ao situar três indivíduos que “nascem” e “crescem” sem infância, apartados ainda de uma figura materna – que aqui inexistente. Nesse sentido, a própria ausência do elemento materno – já enfatizado na análise do poema “Jardim” – pode ser lida como o resultado do esforço “antinatural” do patriarcado em “negar” o papel criador do divino feminino, atribuindo-os unicamente ao masculino – sendo esse mais um questionamento que aproxima a obra de Garcia das Teologias Feministas de Forcades i Vila (2011), Gebara (1992) e Candiottto (2021). Sendo assim, o poema ressignifica a “verdade absoluta” – ou dogma – do “sagrado” pela ótica patriarcal, evidenciando suas contradições existenciais intrínsecas, assim como o caráter “absurdo” de uma caracterização mítica que, em última instância, pouco parece ter de “divino”, uma vez que se “espelha” muito mais na perspectiva patriarcal “humana” sobre a narrativa bíblica, tal como apontado por Gerstenberger (1989) e Feldman (2006).

Outro aspecto relevante, também implícito no poema “Jardim II”, é a centralidade específica na figura de Eva. Se no poema “Jardim” os “três filhos nascidos sem infância” – ou seja, Eva, Adão e Lilith – são destacados em conjunto, sem nenhuma ênfase específica, aqui a presença central de Eva joga luz a outra crítica incisiva de Garcia (2020) ao “divino patriarcal”: Eva, ao contrário de Adão – o “filho mimado” protegido pelo “papai” Deus – não tem sequer o “direito” de se refugiar na infância, ou ainda de assumir atitudes infantis, como faz Adão, pois

sua “obrigação” como esposa e futura “mãe” da humanidade é a de agir sempre como “adulta”, com uma maturidade que, tendo em vista seu “pouquíssimo passado”, ainda lhe é incipiente. Sendo assim, o patriarcado exige de Eva uma atitude clara de “mulher adulta” – ou seja, da Mãe Bondosa que “cuida” de seu “filho-marido” –, enquanto Adão pode agir de forma “infantil”, como um “playboy” que vê Eva como sua “posse”, tal como via Lilith. Com isso, podemos enxergar aqui mais uma das “inversões temporais” que Garcia realiza no decorrer da obra, através da “fusão” entre o “tempo mítico” – em que Adão é o “menino mimado” e Eva a “mulher adultizada” – e certa lógica ainda presente na contemporaneidade, onde as responsabilidades das meninas e mulheres continuam a ser exacerbadas pelo patriarcado desde cedo, frente à imaturidade de “meninos-homens” machistas e dominadores. Mas diante desse contexto de obrigações e opressão patriarcal, Eva vai se tornando cada vez mais consciente do sistema “divino” que a quer submissa, representado no Éden por Adão:

Ex-esposa

Eva observa Adão
Lilith tinha toda a razão
(Garcia, 2020, p. 56)

Neste dístico, temos a primeira alusão direta à ideia de uma dualidade Eva-Lilith, conforme já vínhamos postulando desde o início. O poema começa se referindo à “ex-esposa” de Adão, ou seja, Lilith, indicando que Eva, de algum modo, tem contato com sua “antecessora” no Éden. A natureza desse contato, entretanto, em nenhum momento é explicada ou explicitada no decorrer da obra, o que nos permite inferir que se trata de um contato “interno”, provavelmente “intuitivo”, entre essas duas faces arquetípicas do feminino. Essa leitura se torna mais consistente quando retomamos a frase da própria Adriane Garcia, em entrevista referenciada no primeiro capítulo, quando a autora, ao ser questionada sobre a relação das personagens Eva e Lilith, afirma: “São duas mulheres, mas podem ser a mesma. Pode ser uma tornando-se a outra. ” (Cf. Cruz, 2020). Temos, portanto, Eva-Lilith e Lilith-Eva como uma dualidade potencialmente subversiva; que parece ir além de um simples “espelhamento” de contrários, mas que carrega uma ideia de duplicidade complementar, como se ambas fosse “uma”: a figura maior da Deusa, conforme Campbell (2015), ou o arquétipo da Grande Mãe de Neumann (2021). Nesse sentido, a figura de Lilith, no sentido simbólico que propõe Koltuv (2017), representa o “lado sombrio” do feminino, “apagado”, ou ainda “(en)coberto”, pelo patriarcado – em correspondência direta com a Mãe Terrível descrita por Neumann (2021) e

Ribeiro (2012) –, e que Eva, apesar de ainda presa a uma distorção arquetípica da Mãe Bondosa – que a obriga a ser “esposa-mãe” do “menino chorão” Adão – já começa a “ouvir”.

Sendo assim, podemos entender essa alusão a Lilith por parte Eva como uma semente da insubmissão que começa a surgir nela, proveniente de um contato com o seu “eu” subversivo e adormecido. Em uma possível interpretação junguiana, esse movimento de “ouvir” o seu “verdadeiro eu” – ou “self”, na terminologia de Jung (2016) – pode representar o primeiro passo de uma individuação, ou seja, de um processo de (re)construção de Eva enquanto pessoa individualizada, consciente de si. No caso específico do poema, esse processo implica no ato de “ouvir” a voz de Lilith – o seu lado sombrio proscrito, expulso do “paraíso” por desobediência ao patriarcado –; interpretação que faz sentido quando relacionada com a afirmação da própria autora, no final da apresentação da obra, quando diz: “mas Eva descobrirá Lilith e dará nome a todas coisas” (Garcia, 2020, p. 12). Ou seja, Eva descobrirá a “sua” Lilith interior, a Mãe Terrível “expulsa” pelo patriarcado, e assim “dará nome a todas as coisas”, rompendo com o silenciamento e tomando a palavra – poética – como instrumento de ruptura e ressignificação do “sagrado”.¹⁰⁷ Além disso, novamente em um “entrelaçamento” temporal entre o mito e o cotidiano, é possível ler nesse ato de “escutar” Lilith – e com isso “observar” e perceber os defeitos de Adão – um exemplo “poético-mítico” de sororidade e fraternidade feminina; afinal, Eva de forma alguma enxerga Lilith, a “ex-esposa”, como uma “rival”, mas sim como uma possível “conselheira”, como uma companheira que já passou exatamente pelo que ela está passando e que, conforme ela vê, “tinha razão” sobre os defeitos de Adão. No poema seguinte, a consciência crescente de Eva quanto à sua condição, somada à já explicitada insatisfação de Adão – decorrente do seu “inexplicável Complexo de Édipo” – se torna evidente na ironia do “parquinho” que cada vez mais necessita de reformas:

Reformas no parquinho

Enjoava-se Adão
 Todo dia
 A mesma
 Eva

Eva
 Todo dia
 O mesmo
 Adão
 (Garcia, 2020, p. 57)

¹⁰⁷ Assim como em outros momentos da obra, podemos reconhecer aqui uma metareflexão de Garcia (2020) acerca do próprio ofício da escrita: a autora se assume implicitamente como uma “filha” de Eva-Lilith, uma continuadora de Lilith-Eva, que vê na escrita um novo caminho de subversão da ordem religiosa e social do patriarcado.

A própria insinuação de que o Éden é um “parquinho” – imagem infantilizada, reflexo da pouca “maturidade” da “criação” divina – que necessita de “reformas” já é subversiva. Tal como destacado nos poemas anteriores, o “parquinho” edênico-patriarcal descrito por Garcia está muito longe da idealização do “paraíso” presente no Gênesis, pois está repleto de enfado e insatisfação, sobretudo por parte do casal que se “enjoa” mutuamente. Ora, sendo a Criação o mito fundador *par excellence*, como aponta Meletínski (2019), e o desejo do “retorno” ao paraíso original uma das bases do dogma cristão, o fato de o poema questionar ironicamente a pretensa “perfeição” desse “paraíso” põe em xeque as “bases” mitológicas tanto do Cristianismo, quanto do Judaísmo, visto que no mínimo instaura uma “dúvida” sobre a “divindade” dessa imagem do Éden – seja entendida como um paraíso “real”, no sentido arcaico de compreensão do mito, seja como decorrente de uma leitura patriarcal do divino. Em ambos os casos, a ideia de um paraíso “imperfeito” ou insatisfatório constitui uma contraposição “pesada” à perspectiva patriarcal, pois questiona toda a suposta “validade” da leitura enviesada do mito e de seus discursos subsequentes.

Além disso, é interessante notar que a insatisfação de Adão e Eva, de forma semelhante com o que havia acontecido antes entre Adão e Lilith, parece ser, sobretudo, de ordem sexual: “todo dia o mesmo Adão / todo dia a mesma Eva”. Impossibilitados de se relacionarem com outros seres – e mesmo de “variarem”, já que Adão “só quer ficar por cima”, como percebera Lilith –, os dois vivem em uma monotonia constante, monotonia essa que é decorrência direta de um dogma patriarcal: o casamento monogâmico. Com isso, por mais que tanto Eva quanto Adão estejam “enfasiados” de se relacionarem apenas entre si – e sempre da mesma forma –, ambos estão impedidos, pela imposição “divina”, de trocarem de parceiros: afinal, em tese, foram “criados um para o outro”. Nesse sentido, podemos entrever aqui uma crítica ácida de Garcia à monogamia, sobretudo quando colocada como imposição ou tabu, visto que, dentro de um contexto sexualmente repressivo, nenhum “paraíso” é possível, por mais “artificial” que seja. Essa insatisfação, entretanto, não é exclusiva de Adão e Eva, mas também afeta Deus, que enfim decide criar um “novo brinquedo” para romper com o “tédio” do Éden:

Brinquedo novo

Deus andava sumido
Criara o homem
E o tédio

Por dias, exatos e infinitos
Pensava

Nova tentação:

A Árvore do Fruto Proibido
 Bem no meio
 Do parque
 (Garcia, 2020, p. 58)

O “brinquedo novo” que Deus insere no “parquinho” do paraíso é justamente a “Árvore do Fruto Proibido”, uma “nova tentação” com a qual Deus pensa acabar não com o “tédio” de Adão e Eva – criado por ele próprio –, mas com o seu, provavelmente para, como uma “criança mimada”, se divertir com a “tentação” e o novo interdito que criara para suas “criaturas”. Nesse sentido, novamente em diálogo com a ideia do Deus bíblico que “não é nenhum santo” – conforme Miles (2009) –, Garcia ironiza a figura divina “patriarcal”, demonstrando que, assim como Adão – não por acaso sua “imagem e semelhança” – esse Deus também é um ser dominado por prazeres “infantis” de dominação, que vê Adão e Eva não exatamente como “filhos”, mas sim como “animais de estimação” cuja única função é servirem de “brinquedos no parquinho” – aos quais a Árvore se soma. Há, portanto, um certo grau de “sadismo” nesse Deus “infantil” que se regozija em criar empecilhos para suas criaturas, tal como fica explícito no poema seguinte:

Da natureza divina e humana

Bastava a interdição
 E Ele sabia:
 Somente daquela
 (e apontou)
 Não podem comer

Depois
 Atrás da moita
 Aquele prazer
 De espiar as quedas
 (Garcia, 2020, p. 59)

Note-se que o título, “da natureza divina e humana”, parece refletir, ironicamente, o quanto de “humano” há nesse Deus “divino” – segundo aponta Miles (2009) –, indicando que a interdição do fruto, conforme subentendido no poema anterior, não tem outra motivação além de gerar prazer a esse “menino mimado” que é Deus. Nesse sentido, o poema possui uma caracterização fortemente cômica, uma imagética que quase lembra a de um desenho animado, uma vez que podemos visualizar esse Deus “atrás da moita”, que após criar a Árvore da qual Adão e Eva não podem comer, se esconde ansioso para experimentar o “prazer de espiar as

quedas”.¹⁰⁸ Sendo assim, a autora novamente traz a ironia como instrumento de desconstrução da aparente “sisudez” mítica, arrancando qualquer traço de “seriedade” religiosa e apresentando o Deus “patriarcal” de forma ridicularizada, desmistificada e quase bufona – sendo esse um movimento intrínseco à ironia literária, segundo Muecke (2008). Entretanto, a verdadeira natureza dessa “tentação” – ou ainda desse “novo brinquedo” – instalado no Éden parece ir muito além de um simples “fruto” suculento, tal como se faz evidente no fragmento seguinte:

Frutos caudalosos

Lilith e Samael
Aparecem para visitas

Trégua para festas
Sob a árvore frondosa
(Garcia, 2020, p. 60)

Note-se, portanto, que os “frutos” da Árvore proibida não são exatamente oriundos da Árvore, mas sim metáforas “caudalosas”, “tentações” ainda mais profundas: Lilith e Samael. Nesse sentido, é interessante retomar as origens da insatisfação e do tédio vivenciados até então por Adão e Eva: ambos se sentiam “enjoados” um do outro, pois queriam “variar” sexualmente, mas não podiam. É nesse momento, portanto, que o Deus “traquinas” de Garcia insere os “frutos” proibidos, Lilith e Samael; os dois “proscritos” que, para os insatisfeitos Adão e Eva, são verdadeiros “frutos caudalosos”, suculentos, despertando o desejo sexual de ambos – obviamente, “contra” a vontade divina. Além disso, podemos interpretar o “retorno” de Lilith e Samael à luz da perspectiva de Koltuv (2017), que os enxerga como contrapartes duais a Adão e Eva, respectivamente. Sendo assim, se Lilith e Samael são os lados “sombrios” dos próprios Adão e Eva, é possível ler aqui o surgimento da Árvore proibida como o retorno/desabrochar desses aspectos ocultos até então recalcados – e que se ligam diretamente à sexualidade. Com isso, Adão e Eva “comem” dos “frutos caudalosos” de suas próprias “sombrias”, transgredindo a imposição “divina” e, desse modo, obtendo o “Conhecimento do Bem e do Mal” sobre si mesmos, através de um exercício mais livre e consciente da sexualidade – em uma “festa”, ou união “profana”, com Samael e Lilith. No fragmento seguinte, essa “união profana” se concretiza de fato no ato sexual, com Eva e Samael assumindo a centralidade da ação:

Eva e Samael

¹⁰⁸ Note-se que as “quedas” também possuem aqui um duplo sentido, pois remetem tanto à “queda” de Adão e Eva – decorrente do “pecado original” –, quanto às “quedas” comuns em um “parquinho” de crianças, com a “criança má” – no caso, Deus – observando escondida e rindo dos “coleguinhas”.

Escorre
Quente

A peçonha da
Serpente
(Garcia, 2020, p. 61)

A união entre Eva e Samael é interessante sob diversos aspectos, sobretudo quando se considera a simbologia tradicional em torno deste último. Conforme aponta Scholem (2021, p. 491), “Samael é o principal nome de Satã no Judaísmo [...] o anjo que plantou a videira que causou a queda de Adão”. Nesse sentido, Samael é apontado pela tradição judaica como o “causador” da queda de Adão e Eva – “queda” essa que, na obra de Garcia, está relacionada ao despertar do desejo sexual e das “sombras”, do lado “oculto” a ser integrado no humano, a partir de Koltuv (2017). Considerando a etimologia do nome “Samael”, que Scholem (2021) traduz como “deus cego”, mas que algumas interpretações vertem como “veneno de Deus”, é possível notar que a “peçonha da Serpente”, que “escorre” na união entre Eva e Samael, é justamente o esperma do suposto “anjo caído” – da Serpente “tentadora” –, que representa o despertar da transgressão em Eva, auxiliando na descoberta de sua própria sexualidade, algo que não havia conseguido até então com Adão. Com isso, o “veneno de Deus” é o prazer, sobretudo o prazer feminino – a “peçonha” que o Deus “fanfarrão” do poema planta no “parquinho” do Éden apenas para observar as “quedas” dos seus filhos, e se divertir com isso.¹⁰⁹ Sendo assim, a Serpente – símbolo fálico – “seduz” Eva em um ato sexual de natureza algo “iniciática”, pois faz parte do processo de individuação da própria Eva, conforme já vinha se desenvolvendo nos poemas anteriores. Além disso, se entendemos Samael não apenas como o “transgressor sombrio”, mas como o “lado oculto” do próprio Adão – como propomos anteriormente – é possível ler esse ato não como um “adultério” de Eva com Samael, mas como uma união de Eva com um aspecto até então “adormecido” de Adão: o “deus que sabe tocar”, o “veneno” do prazer, o amante que, ao contrário do seu lado “chorão”, sabe muito bem como satisfazer sua parceira. Com isso, a imagem erótica da “peçonha” que “escorre quente” – possivelmente dentro de Eva – representa a intensidade dessa transformação que a descoberta do prazer

¹⁰⁹ Essa relação ambígua da personagem Deus com a figura da Serpente, incluindo a possibilidade de que a própria Serpente – assim como o “pecado original” – já fazia parte do “plano divino”, por motivos desconhecidos, é levantada também por Miles (2009, p. 45): “Quando a serpente diz à mulher que, ao contrário do que o Senhor Deus disse, ela não morrerá se comer da árvore do bem e do mal, ela está falando a verdade. Ela e o homem não morrem quando desobedecem ao mandamento do Senhor Deus; por certo não morrem, como alertara o Senhor Deus, ‘no dia em que dela comerdes’. Será a habilidade da serpente em frustrar o plano do Senhor Deus uma reflexão sobre o poder do Senhor Deus? Será a serpente sua rival? Ou será todo o episódio da tentação, por assim dizer, uma fraude? Será a serpente o agente secreto ou involuntário do Senhor Deus? ”.

acarreta na personagem; através do contato com esse “deus sombrio”, com esse Adão “invertido”, proporcionando uma conexão de Eva consigo mesma, por meio da descoberta transbordante do “pecado original”.¹¹⁰ A seguir, essa autodescoberta de Eva chega ao “ponto máximo” até agora, através do contato com sua própria correspondente ou “lado sombrio”, Lilith:

Mamíferas

E Lilith brincou
Com os seios de Eva

E Eva viu
Que era bom
(Garcia, 2020, p. 64)

O título, “Mamíferas”, traz um interessante duplo sentido: se refere tanto a um fato biológico, visto que as personagens são, de fato, “mamíferas” – ainda que, curiosamente, não tenham tido “mãe” que as amamentasse –, mas também traz o sentido plural de “mamas”, de seios, o que simboliza o feminino, ou a descoberta desse feminino, que se produz através do contato libertador entre as duas figuras. Além disso, “mamíferas” pode ter um sentido mais sutil, se dividirmos a palavra em dois fragmentos “duais” – com o mesmo número de letras, quatro, representando a dualidade Eva-Lilith: “mami” e “feras”. “Mami”, além de se referir a “mamas”, também é um termo carinhoso para “mãe” ou “mamãe” – que podemos interpretar como a Mãe Bondosa –, mas “feras” traz o sentido do “selvagem”, da intensidade transgressora e transformadora, características da Mãe Terrível, segundo Neumann (2021). Com isso, “mamíferas” parece indicar, já no título, a união entre esses dois aspectos duais: a Mãe Bondosa e a Mãe Terrível, Eva-Lilith e Lilith-Eva, que ao “tocarem” uma à outra, se unem em um processo de (auto)descoberta da “essência” divina da Grande Mãe, tão “carinhosa”, quanto “terrível”. Essa (re)descoberta do divino feminino fica evidente no ato erótico entre as personagens, quando Lilith “brinca” com os “seios de Eva” e “Eva vê que era bom” – sendo este último verso uma alusão paródica ao trecho de Gênesis 1:31, quanto Deus “cria” o mundo e “vê que era bom”. Nesse sentido, através desse ato sexual ou autoerótico – se entendemos

¹¹⁰ A possibilidade de que, no próprio texto bíblico, o “pecado original” estivesse relacionado com o ato sexual – ou ao menos à descoberta da sexualidade e do desejo – também é aventada por Miles (2009, p. 51): “Alguns comentadores – inclusive alguns comentadores muito modernos, decididos a nos dar uma Bíblia iluminada em termos sexuais – insistem que o pecado de Adão e Eva não tem nada a ver com sexo. [...]. Mas essa interpretação fica comprometida quando comem o fruto proibido ‘Abriram então os olhos ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si’ (3:7). Não é o desejo, em si ou por si, mas o conhecimento do próprio desejo que gera a vergonha.”.

Eva e Lilith como uma mesma “pessoa” –, Eva redescobre o seu poder “divino” de criar e “ver que é bom”, representando aqui um resgate do poder gerador/transformador da Deusa, segundo Campbell (2015), em contraposição à reivindicação cosmogônica patriarcal. Enquanto isso, próximo da cena erótica das personagens, o Deus “infantil” de Garcia se diverte, “apenas observando” o ato:

Gang bang

À imagem
E semelhança
Secretamente
Deus assiste

(...)

Aliviado
(Garcia, 2020, p. 65)

O título, “Gang bang”, é uma referência explícita ao sexo grupal, bastante comum na indústria pornográfica. Aqui, de forma irônica, a autora descreve a “festa” sob a “árvore frondosa”, ou seja, o ato do “pecado original” – que em Gênesis é uma simples “mordida” no “fruto proibido” – em uma relação sexual grupal envolvendo Eva, Adão, Lilith e Samael, representando a “(auto)descoberta” do prazer e da individualidade por parte das personagens, em especial Eva. Durante o ato, entretanto, Garcia descreve Deus, possivelmente “atrás da moita”, observando a cena “secretamente” e agindo em “imagem e semelhança”. Nesse sentido, a autora deixa ironicamente subentendido que Deus está se masturbando, enquanto observa a “consumação” do “pecado original”, da descoberta do “fruto proibido”, que ele maliciosamente plantara no “parquinho” para presenciar as “quedas” – sexuais? – de suas criaturas. Desse modo, a estrofe separada com os parênteses e os três pontos internos – “(...)” – indica não apenas o sentido de “pausa”, mas evidencia visualmente o próprio ato libidinoso de Deus, que derrama sua “semente” – os três pontinhos – por terra, e por fim suspira “aliviado”. Acerca dessa ação, é interessante notar que a própria Bíblia, em Gênesis 38:7-10, condena a masturbação – ou “onanismo” – como “pecado”, por ser um ato que não “gera descendentes”. Sendo assim, ao trazer o próprio Deus “se masturbando” diante do “pecado original” – semelhante a um adolescente vendo uma cena pornográfica de *gang bang* –, mais uma vez Garcia ironiza a hipocrisia da perspectiva patriarcal do divino, que torna o exercício da sexualidade, uma característica natural, algo “impuro”. A seguir, a autora redireciona sua ironia para Adão, demonstrando que a personagem, mesmo em meio ao ato libertador do “pecado original”, não consegue resolver seus “problemas” edipianos:

Mal resolvido

Adão tocara em Lilith
Adão tocara em Eva

Disfarça em cólera
O desejo eriçado por
Samael
(Garcia, 2020, p. 66)

Adão, apesar de tudo ainda imerso nos interditos patriarcais, continua “mal resolvido” quanto a sua sexualidade: ele “tocara em Lilith”, “tocara em Eva”, mas não consegue admitir seu “desejo eriçado” – intenso – por Samael. Isso porque, mesmo em um ato de transgressão, Adão não se desvencilha psiquicamente das amarras hipócritas da “lei divina”, de modo que, por não conseguir admitir o seu “desejo” pela “peçonha da Serpente”, acaba por transformar esse desejo em ódio – em um gesto claramente “edípiano”. Acerca dessa “tentação” que Samael exerce sobre Adão, é interessante notar que ela possui respaldo na própria tradição cabalística judaica, conforme assinala Scholem (2021, p. 491) “[...] em uma antiga versão da lenda da diminuição da lua, [...] Samael assumira a forma de uma serpente no intuito de tentar Adão, uma ideia que foi omitida nas versões talmúdicas posteriores da lenda. ” Ou seja: algumas versões judaicas tradicionais – no caso, segundo Scholem (2021), o *Apocalipse grego de Baruch* – já traziam a ideia de que Samael, sob a forma de “serpente”, fora o responsável por “seduzir Adão” no Éden. Interessante também notar que, conforme frisa Scholem (2021), essa versão foi omitida das versões posteriores do Talmud, talvez justamente por dar margem a uma possível interpretação homossexual – como faz Garcia. Nesse sentido, a autora mais uma vez “joga” com versões apócrifas do mito bíblico para expor as distintas nuances do mesmo, ao mesmo tempo em que expõe as interpolações patriarcais que acabaram por excluir aspectos “perturbadores” à própria ótica patriarcal, como a presença subversiva de Lilith e Samael nas versões mais antigas do mito. Além disso, se interpretarmos a recusa de Adão, no poema de Garcia, em aceitar o desejo que nutre por Samael à luz de uma perspectiva junguiana, é possível entender que Adão, ao invés de Eva, não se individualiza, pois ao contrário desta, ele não “integra a sua sombra” – Samael – por receio de transgredir sua imagem patriarcal de masculinidade; permanecendo, portanto, um indivíduo “mal resolvido”.

A seguir, Garcia volta a utilizar sua acidez irônica contra a imagem patriarcal de Deus, novamente criticando sua suposta “onisciência”:

Perguntar não ofende II

I
E chamou o Senhor Deus a Adão e disse-lhe
Onde estás?

II
Quem te mostrou que estavas nu?

III
Comeste tu da árvore de que te ordenei que não
comesses?

IV
Por que fizeste isso?

V
 Deus inventou tudo
 Inclusive a pergunta retórica
 (Garcia, 2020, p. 67)

O título, “Perguntar não ofende II”, faz referência direta ao poema anterior de mesmo título, que explorava justamente a contradição entre o dogma teológico da “onisciência” divina e o fato de que Deus, no próprio mito bíblico, costuma “fazer perguntas” e “enviar anjos” para obter respostas que ele, em tese, já deveria saber. Novamente explorando esse recurso, a autora insere as perguntas do trecho de Gênesis 3:8-12 – transcrito no próprio poema em itálico –, nas qual Deus questiona Adão sobre o “fruto proibido” que ele comera, após Adão declara que percebera sua “nudez”. A ironia, aqui, está contida nos dois últimos versos, quando Garcia questiona: “Deus inventou tudo / Inclusive a pergunta retórica”. As perguntas seriam retóricas justamente porque Deus, em sua onisciência, já saberia a resposta: Adão havia comido o fruto proibido e agora tinha “conhecimento do bem e o do mal”, perdendo a inocência. Mas será – parece questionar a autora – que Deus de fato já sabia, ou sua pergunta não era retórica? Nesse sentido, o Deus – “patriarcal” – não seria onisciente?

No caso do poema, é fato: o Deus “infantil”, que transgride hipocritamente as próprias “leis” – e que criara o “pecado original” apenas para se “divertir atrás da moita” –, certamente é uma divindade limitada, longe da onisciência defendida pela teologia. Suas perguntas a Adão, entretanto, no contexto do poema, são carregadas de hipocrisia, visto que a própria personagem Deus não só sabia o que provavelmente iria ocorrer, como se masturbava observando toda a “ação” das personagens. Nesse sentido, a poeta, através de recursos irônicos, vai muito além das críticas da teologia feminista de Forcades i Vila (2011) e Candiottto (2021), uma vez que não só “questiona” os elementos patriarcais enraizados na leitura do “divino”, como também põe em xeque, poeticamente, certas concepções teológicas basilares do pensamento judaico-cristão. Em seguida, o poema põe em evidencia os “castigos” à transgressão da “lei divina” –

mas apresentando aspectos “apócrifos” inseridos pela própria autora, como que criando uma nova “tradição” de acréscimos e releituras bíblicas:

Manchetes possíveis

I

Adão se deleita
E depois nega
Bota a culpa em Eva

II

Lilith prepara vingança
Contra o X9

III

Deus dá a Eva
As dores do parto

IV

Lilith dá a Adão
A cólica de rim
(Garcia, 2020, p. 68)

O título, “Manchetes possíveis”, novamente explicita o entrecruzamento temporal entre o passado “mítico” e a realidade contemporânea. Com isso, Garcia traz as consequências do “pecado original” coletivo na forma de “manchetes” de jornal, manchetes essas que trazem à luz aspectos que teriam “ficado de fora” do mito bíblico original – em um claro esforço poético de ressignificação. Partindo, portanto, da passagem de Gênesis em que Adão acusa Eva de tê-lo “levado ao pecado” – “O homem respondeu: ‘A mulher que me deste por companheira deu-me o fruto, e eu comi’” (Gn. 3:12) –, Garcia expõe a “covardia” de Adão em não admitir que se “deleitara” com o pecado – ou seja, com o “*gang bang*” edênico –, jogando todo o peso da “culpa” para Eva. É nesse contexto, portanto, que “Deus dá a Eva / As dores do parto”, em consonância com a passagem de Gênesis 3:16. Lilith, entretanto, já prepara sua “vingança contra o X9” Adão, que dedurara Eva, de modo que ao mesmo tempo em que Deus castiga Eva com a dor do parto, Lilith castiga Adão com a “cólica de rim” – igualmente dolorosa. Além disso, é interessante notar que a alusão a Lilith como também sendo capaz de “castigar” – o que, de certo modo, a põe no mesmo patamar de Deus – coaduna tanto com a tradição judaica, segundo Scholem (2021), que vê Lilith como “causadora de doenças”, quanto se aproxima da descrição original dela como uma deusa “terrível”, conforme González Lopez (2013). Também convém assinalar que, na narrativa do *Alfabeto de Ben Sirá* – assim como no judaísmo medieval, segundo Scholem (2021 – Lilith atacava apenas as “crianças recém-nascidas”, o que a colocaria como uma “vilã” do parto e, conseqüentemente, das mulheres. No poema em

questão, porém, Lilith não é a inimiga de Eva, mas sim de Adão, o símbolo do patriarcado, a quem ela “pune” não pela “transgressão” – como faz Deus –, mas por sua atitude machista e covarde em renegar Eva, sem lhe prestar qualquer apoio ou admitir parte na “culpa”. Nesse aspecto, Lilith se mostra aqui como a Mãe Terrível, aquela que é “desagradável” aos olhos dos homens porque – como os elementos mais “selvagens” da natureza – é indomável, incômoda e, por vezes, mortífera. Esse aspecto “incômodo” da Mãe Terrível ao patriarcado fica explícito no fragmento seguinte:

Queima de arquivo

Lilith não devia ser transformada
Nem em estátua de sal
(Garcia, 2020, p. 69)

O título, “queima de arquivo”, pode ser lido em relação com o próprio “apagamento” da figura de Lilith – assim como de qualquer imagem que remetesse diretamente à Mãe Terrível – da ortodoxia bíblica, em especial a cristã.¹¹¹ Nesse sentido, o “arquivo” aqui pode ser lido como o saber feminino original, o conhecimento arcaico do “lado sombrio”, segundo Koltuv (2017), tão essencial à individuação das mulheres, mas francamente proibido pela lógica patriarcal. Além disso, o ato de “queimar” remete indiretamente à punição dada às mulheres hereges durante a Inquisição – em especial às “bruxas”, mulheres que, como Lilith, muitas vezes carregavam consigo conhecimentos ancestrais transgressores. Desse modo, uma Lilith – histórica ou moderna, enquanto “encarnação” dessa figura arquetípica transgressora – não deveria, aos olhos do patriarcado, sequer ser “transformada em estátua de sal”, como ocorreu à também transgressora Mulher de Ló¹¹², mas sim ser completamente eliminada, através do fogo, para que nada restasse desse “arquivo” tão perigoso. Com isso, é possível afirmar que Garcia assinala aqui, de forma sutil, o próprio “medo” que a sabedoria “sombria” da Mãe Terrível Lilith gera no patriarcado, ressaltando sua força transgressora e, portanto, reforçando sua posição de figura arquetípica de um feminino subversivo – cuja “união” com Eva representa a

¹¹¹ Em um contexto coloquial, “queima de arquivo” também possui o sentido de “matar alguém” – o que numa leitura metafórica pode ser lido como alusão à tentativa do patriarcado de matar as “muitas Liliths” que subvertem a dominação patriarcal.

¹¹² A figura da Mulher de Ló se faz presente no relato de Gênesis 19, no qual a personagem, esposa do patriarca Ló – parente de Abraão –, ao fugir com a família de Sodoma, desobedece a ordem divina de não olhar para trás e vê a destruição da cidade por Deus. Diante dessa transgressão, a Mulher é imediatamente transformada em estátua de sal. Acerca desse episódio, há duas releituras literárias particularmente interessantes: uma intitulada “A Mulher de Lot”, da poeta polonesa Wislawa Szymborska, onde a autora relê o episódio pela ótica da protagonista, e outra pela própria Adriane Garcia, em um poema da coletânea *A bandeja de Salomé* (2022), no qual a poeta também traz a perspectiva da própria Mulher, assim como faz com outras personagens femininas bíblicas.

conscientização dual do conhecimento ancestral da mulher. Ainda nesse movimento de ressignificação crítica dos “castigos bíblicos”, a autora relê ironicamente a expulsão do “paraíso”:

Cercamentos

Inaugurar a expulsão
Da terra

O Deus-Coronel
Da propriedade

Privada
(Garcia, 2020, p. 70)

O fragmento consiste em uma releitura do trecho contido em Gênesis: “Então Javé Deus expulsou o homem do jardim do Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele expulsou o homem e colocou diante do jardim de Éden os querubins e a espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida. ” (Gn. 3:23-24). No poema de Garcia, esse trecho mítico é novamente entrelaçado a um aspecto contemporâneo – ou ainda histórico-cultural –, quando a autora “vê”, no próprio ato de expulsão “divina”, um elemento fundacional ou ainda o “espelho” de uma situação de injustiça bastante comum na sociedade brasileira: a prática da “expulsão”, grilagem e tomada de terras por parte dos “coronéis” e grandes latifundiários, no contexto dos conflitos rurais. Nesse sentido, a expulsão do “paraíso” é retratada aqui como uma ação de “cercamento”, de demarcação de uma propriedade, como se esse “Deus-Coronel” fosse a “imagem e semelhança” dos mesmos opressores contemporâneos, que da mesma forma como o Deus “patriarcal” expulsou Adão e Eva por terem transgredido uma ordem injusta, também praticam injustiças contra os “mais fracos”. Sendo assim, o poema-fragmento interpreta esse Deus castigador e expulsório como o epítome mítico da injustiça e do poder repressor, como o instituidor fundacional da “propriedade privada” –, ao mesmo tempo em que entrelaça a perspectiva patriarcal do divino à própria noção de “propriedade”. Desse modo, o poema subentende que a “propriedade” – fundada no próprio ato mítico da “expulsão” – é também uma noção patriarcal, visto que se apoia no exercício injusto do poder. Em diálogo com o trecho original do Gênesis, essa perspectiva interpretaria os “querubins” e a “espada flamejante” como símbolos não do “castigo divino” decorrente de uma ação “pecaminosa”, mas como os elementos fundadores de uma ideia artificial de propriedade.

Essa perspectiva acerca da “injustiça divina”, longe de ser exclusiva de Garcia, é também próxima da interpretação de Miles (2009, p. 50): “Para o Senhor Deus tudo depende

da obediência ao seu enganoso mandamento. Como personagem, o Senhor Deus é tão perturbador quando alguém que detém um imenso poder e parece não saber o que fazer com ele.”. Ou seja: o próprio Deus bíblico, afora a releitura de Garcia, possuiria características “tirânicas” que em muitos aspectos se assemelham à crítica irônica que o poema traz. Desse modo, o “Deus-Coronel” da obra de Garcia não só possui respaldo com relação à figura mítica “original”, como expande a percepção de até onde a influência dos mitos religiosos patriarcais se faz presente na perpetuação das injustiças contemporâneas – para além da opressão mais direta sobre as mulheres –, o que mais uma vez demonstra uma postura poético-crítica que, através da ironia, complementa e vai além dos pressupostos originais de Teologia Feminista de Forcades i Vila (2011). Em seguida, a “expulsão” se concretiza em uma “jornada” algo existencial, em que a “caminhada” de Adão e Eva é materializada no penúltimo e mais extenso poema-fragmento da obra:

Êxodo

Expulsos do tal Paraíso
(a Terra é grande)
Adão e Eva caminham
Treinados para
A desolação

À noite, vez em quando
Um incubo
Um súcubo sinal
Da compaixão de Lilith
(que não quer mais se meter
com Deus)

Caim nasceu a cara de Samael
Abel nasceu a cara de Adão
Eva teve sim
Filhos
Filhas
E depressão pós-parto:

Agora só quer viajar
E voltar a ser nua
Sem que lhe encostem

Lilith ainda faz
(em mil meninas estupradas)
Os seus mil abortos por dia
E todo dia
Religiosamente
Crê
Em Eva

É todo um êxodo
De tentarem tomar
O seu corpo

(Garcia, 2020, p. 71-72)

O poema-fragmento inteiro pode ser lido como um grande “resumo” da releitura poética que a autora realiza do mito bíblico da Criação, no decorrer de toda a obra. Há aqui o entrelaçamento temporal, a ideia da Criação como “mito fundante” do patriarcado, a dualidade arquetípica Eva-Lilith/Lilith-Eva e uma série de ressignificações da tradição judaico-cristã, dando centralidade a questões e pautas direta ou indiretamente políticas, que consolidam a ideia de uma “teologia feminista poético-crítica” – ou hermenêutica poética do mito da Criação –, que de certa forma constitui a base subjacente à proposta estética da autora.

O primeiro desses elementos de ressignificação é o título, “Êxodo”. Na Bíblia, o Êxodo é o segundo livro do Antigo Testamento cristão – ou Torá, para os judeus –, onde se narra o êxodo (“saída”) dos hebreus do Egito – uma “ação divina” realizada através de um patriarca, Moisés. No poema em questão, entretanto, o “êxodo” é distinto, em diversos aspectos. Primeiro, porque a princípio se refere não à fuga do Egito, mas sim ao destino dos “expulsos” Adão e Eva, após saírem do “paraíso”. Note-se que, diferente do que ocorre em quase toda a obra, a ironia desaparece e é substituída por um tom de seriedade, de modo a demarcar o “peso” da tragédia humana, aqui não decorrente do “castigo divino” em si, mas do próprio “peso” do patriarcado. Esse tom “pesado” fica explícito nos primeiros versos: “Expulsos do tal Paraíso / (a Terra é grande) / Adão e Eva caminham / Treinados para / A desolação”. O “tal Paraíso” é assim chamado porque, conforme exposto nos poemas anteriores, nada tinha de “paraíso”, visto que se mostrava insatisfatório para todos os seus habitantes – os “três filhos sem infância” –: Eva, Lilith e Adão. Tal insatisfação, agora, parece estar mais “pesada” não exatamente pela “culpa” do pecado, mas pela consciência adquirida das próprias amarras – especialmente por Eva, que integrara a sua Lilith e assim “descobrir a si mesma”. Essa descoberta “do bem e do mal” – do “mal patriarcal” –, entretanto, não se mostra afinal libertadora para Eva, pois esta acaba, diferente de Lilith, por sucumbir à categoria de “culpada” – tal como aponta Robles (2019) – que a ótica patriarcal lhe impôs. Sendo assim, ela e Adão seguem pela “Terra grande”, caminhando “treinados” – pelas “lições” do “paraíso”? – em direção à “desolação”, ou seja, à vivência obrigatória de um sistema patriarcal que oprime, em especial, a Eva.

No decorrer dessa “longa jornada” humana, o único consolo de Eva é a companhia – ainda que distanciada e momentânea – de Lilith: “À noite, vez em quando / Um íncubo / Um súcubo sinal / Da compaixão de Lilith / (que não quer mais se meter / com Deus)”. Sendo os íncubos e súcubos demônios sexuais, que na tradição judaica, segundo Scholem (2021), estão sob o comando de Lilith e Samael, os mesmos vêm “à noite, vez em quando” como um “sinal

da compaixão” da Mãe Terrível que, isolada pelo patriarcado, já “não quer mais se meter com Deus”. Nesse sentido, podemos interpretar aqui que Eva, apesar de ter vivenciado inicialmente uma “libertação” – através do contato com seu “lado sombrio” Lilith – acabou por cair novamente nas amarras anteriores, sucumbindo a uma distorção da Mãe Bondosa imposta pelo sistema patriarcal, mas sem ter esquecido totalmente o seu aspecto adormecido de Mãe Terrível, que por vezes a “visita” através do desejo sexual possivelmente autoerótico – daí a metáfora dos incubos e súcubos.

Desse modo, obrigada a assumir um papel de Mãe Bondosa patriarcalmente idealizada, sem qualquer contraparte de Mãe Terrível para “equilibrar” a si mesma, Eva vê, desolada, o nascimento de sucessivos “filhos e filhas”, com o nascimento de “Caim, a cara de Samael” e de “Abel, a cara de Adão”. Acerca dessas duas figuras, um representando o “mal” e outro o “bem” a partir do Gênesis, é possível lê-las também como um elemento dual que representa o próprio patriarcado, ao qual Eva é obrigada a “parir com dor”, já que é a “mãe da humanidade”: Caim, filho de Samael – o lado “sombrio” de Adão –, por já nascer “enquadrado” nos padrões patriarcais, se torna um indivíduo violento, destinado a matar o próprio irmão, visto que não conseguiu encontrar sua contraparte “luminosa” para completar sua individuação; já Abel, filho do “playboy chorão” Adão, será, assim como o pai, o “querido de Deus”, mas morrerá pelas mãos do próprio irmão – sendo essa “morte” um elemento simbólico também do desequilíbrio de um indivíduo que não consegue reequilibrar a sua “sombra”. Desse modo, os dois “irmãos” – a cara de Samael e a cara de Adão – são vítimas do mesmo sistema opressor que condena Eva a gerar inúmeros filhos e filhas, até chegar à “depressão pós-parto” que a faz “não querer mais que a encostem” sexualmente. Com isso, a Eva resta o devaneio de “só querer viajar”, voltar a ser “nua” e livre como fora com Lilith, a mesma que agora realiza “mil abortos por dia” em “mil meninas estupradas” – uma interessante ressignificação da “condenação” de Lilith no *Alfabeto de Ben Sirá*, onde ela é condenada a “dar à luz e abortar mil demônios”.

Nesse sentido, Lilith, apesar de “adormecida” em Eva pelo patriarcado, é ainda aquela que, em sua “compaixão” verdadeiramente “divina”, ajuda as vítimas da violência patriarcal, a despeito dos interditos que o próprio patriarcado lhe impõe. Com isso, Lilith-Eva não é só a mera “culpada” do pecado aos olhos do patriarcado, mas também o “demônio” que “devora crianças” não por maldade, mas para salvar outras meninas, outras “crianças”. É nesse ponto, portanto, que a ressignificação poética de Garcia inverte a “demonização” de Lilith não a colocando como uma pretensa “santa” patriarcal, mas como a Mãe Terrível que, em sua força implacável, protege suas filhas da forma que for necessário.

No final do poema – cuja extensão maior que a dos demais pode ser lida como uma representação formal desse longo “êxodo” patriarcal da humanidade –, surge, porém, uma centelha de esperança, de ruptura, quando Lilith-Eva continua a “crer religiosamente” em sua Eva-Lilith interior; a crer que, em breve, ela conseguirá se desvencilhar das amarras que a prendem, agora através de um novo “êxodo”, de uma “retomada” do próprio corpo e dos próprios direitos. É o que se concretiza, de certa forma, no último poema-fragmento:

Menu para ser servido

Lilith e Eva
Vão servir

Costelas
(Garcia, 2020, p. 73)

Lilith-Eva, Eva-Lilith, enfim reunidas pelo despertar de sua Deusa interior, aparecem para “servir” o menu do patriarcado – não no sentido de “servidão”, mas no sentido de trazer os “restos” do patriarcalismo em ruínas, através de seu símbolo mítico: as “costelas”. Aqui, portanto, Lilith-Eva e Eva-Lilith, integradas em sua luta com o divino “patriarcal” e suas “imagens e semelhanças” modernas, se recusam a ser meras “costelas”, meras “auxiliares” dos homens, mas se afirmam enquanto “proto-poetas” subversivas, enquanto vozes míticas, poéticas, históricas e reais – encarnadas na luta constante de todas as mulheres.

É nesse aspecto, portanto, que o trabalho estético de Adriane Garcia em *Eva-proto-poeta* (2020) se assemelha ao de Conceição Evaristo, em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Ambas, com suas propostas estéticas e bases culturais distintas, ressignificam os antigos mitos e a própria compreensão do que se entende por “sagrado”, através de dois caminhos poéticos que, apesar de suas particularidades, confluem em uma ótica ressignificante da sacralidade.

5. DUAS AUTORAS, DOIS CAMINHOS, UMA CONFLUÊNCIA

No primeiro capítulo deste estudo, apresentamos uma breve discussão acerca das limitações e contradições inerentes à ideia de “sagrado” (*Das heilige*), conforme postulada pela Fenomenologia da Religião de Rudolf Otto, à qual se filia, em certos aspectos, o pensamento de Eliade (2018). Partindo da reflexão crítica de Usarski (2004), discutimos alguns pontos de questionamento ao referido conceito, em especial dois aspectos que, tendo em vista a temática e o recorte da pesquisa, se mostram centrais para a nossa discussão: a fundamentação do “sagrado” eliadiano em uma ideia de “universalidade” – deixando de lado as especificidades das diversas “experiências religiosas” – e a filiação “criptoteológica” dessa perspectiva à teologia cristã, em especial no que concerne à noção de “numinoso”.

Tendo em vista essa discussão e considerando a proposta central desta pesquisa – investigar de que modo se dariam as ressignificações do “sagrado” pela ótica do feminino em Conceição Evaristo e Adriane Garcia –, é interesse enfatizar a própria ideia de “ressignificação” que se instaura através das poéticas das autoras; não apenas no que diz respeito à (re)leitura da sacralidade sob um olhar “feminino” – e também “feminista” –, mas também à própria desestabilização que as referidas poéticas conferem ao conceito.

Desse modo, quando tomamos o sentido da palavra ressignificar – gerar um novo sentido, um novo significado –, é possível compreender que, conforme demonstramos no decorrer das análises, as obras poéticas das duas autoras retiram o “sagrado” de sua aura “numinosa”, distinta do humano, conforme Eliade (2018); conferindo à experiência do “sagrado” uma série de particularidades que, poeticamente, rompem com a noção dicotômica de “sagrado x profano” – tão cara ao conceito de eliadiano –, trazendo essa “vivência” para um tempo histórico presente, para o hoje; seja como modelo mítico, seja como reverberação concreta na realidade.

Sendo assim, quando vemos, na poesia de Conceição Evaristo, uma intencionalidade estética de trazer a mulher negra para o centro da vivência do “sagrado”, ao mesmo tempo em que converge uma ampla gama de simbolismos que dialogam direta ou indiretamente com as espiritualidades afro-brasileiras, podemos enxergar nesse esforço poético, para além de seu sentido “político”, uma espécie de deriva poético-conceitual do que seria a própria “sacralidade”: não mais a característica de uma “realidade outra” que se impõe sobre o “mundano” – algo tão comum à ótica exclusivamente cristã –, mas um “sagrado” outro que se manifesta na “carne”, que se materializa na (escre)vivência das mulheres negras e em seus múltiplos processos de resistência.

É nesse sentido, portanto, que a força das mulheres negras; sua dor, suas lutas diárias e resgates memorialísticos; pode ser lida, em consonância com a perspectiva aqui proposta, como uma experiência “sacral”, no sentido em que encarna as imagens míticas da Grande Mãe Negra, seja na coragem de Iansã, na sensualidade de Oxum ou na sabedoria de Nanã – ou ainda na potencialidade ancestral das *Ìyàmis*. Com isso, a ideia de “sagrado” que se instaura aqui – se podemos chamá-la assim, propondo uma (re)leitura dos questionamentos de Usarski (2004) e Brandt (2008) – rompe com uma ótica hierarquizante entre o “divino” e o “humano”, ao passo em que traz a vivência desse “divino” – assim como suas tensões inerentes – para a experiência da humanidade, das mulheres negras.

Já no caso de Adriane Garcia, essa deriva poético-conceitual se faz presente na releitura paródica do mito bíblico – no entrecruzamento de referências, imagens e textualidades, as quais não apenas subvertem a hierarquia do “divino” sobre o “humano”, ao “ousar” (re)criar poeticamente uma “outra” ideia do “sagrado”, mas também exploram, de forma irônica e provocadora, as tensões e contradições da relação complexa entre a humanidade e o “sagrado”, demonstrando o que há de “humano” nessa instância que, aos olhos do “numinoso” em Otto e Eliade (2018), seria praticamente “inefável”.

Sendo assim, o que a escrita de Adriane Garcia faz, para além de uma “rebeldia” política, é também a “revelação” dos aspectos mais perturbadores dessa relação entre “humano”, “sagrado” e vivência religiosa, estabelecendo questionamentos – bem-humorados – sobre o modo como encaramos o “sagrado” e como esse “sagrado” se manifesta no dia-a-dia de inúmeras mulheres e homens, por vezes corporificando as leituras redutoras que se estabeleceram historicamente sobre esse conceito. Nesse sentido, Garcia envereda por um jogo de (re)leituras que desestabiliza os dois “textos-base” originais – o Gênesis e o *Alfabeto de Ben-Sirá* –, propondo uma leitura “desmistificada” dessas narrativas, explorando elementos e aberturas intertextuais que os próprios “textos-base” oferecem, através de seus aspectos multissemióticos.¹¹³

Esse último aspecto – notado por Vieira Júnior e Souza e Silva (2024) na poesia de Evaristo, mas presente em ambas as autoras –, se vale da paródia e da releitura crítica como caminho de interconexão simbólica, de confluência e reescritura de ideias, tomando o mito não

¹¹³ Entendemos aqui, portanto, mais do que um “combate” virulento ao texto bíblico e à tradição cristã, mas sobretudo um esforço poético de investigação simbólica, de busca por uma compreensão do “sagrado” que fuja a ditames “fixos” e imposições teológicas; uma verdadeira hermenêutica do “sagrado” a partir do literário, sem receio de expor suas diversas qualidades e contradições.

como um “fim” em si mesmo, mas como um texto em palimpsesto, no qual o “sagrado” pode ser “escrito” e “reescrito” em distintas compreensões e entrecruzamentos.

Nesse sentido, o “sagrado”, ao ser reinterpretado poeticamente, já não se encontra como categoria “fixa” – conforme se compreende na perspectiva de Eliade (2018) –, mas assume uma postura de deriva, de indefinição que o torna, em diversos aspectos, menos “limitado” que em comparação à conceituação “original” de raiz fenomenológica. Portanto, ainda que não se possa – e nem seja essa a intenção das autoras – extrair qualquer tipo de conceito ou teoria a partir das obras, visto que se tratam essencialmente de construtos estéticos, é possível ler nos poemas das autoras uma ideia de “sagrado” que o agarra pelas frestas, pelas rupturas e dissociações inerentes à própria compreensão pretensamente “canônica”, desconstruindo qualquer sistematização hierárquica; sobretudo, pondo em xeque a perspectiva criptoteológica, apontada por Usarski (2004), que filia o “sagrado” à ótica exclusivamente cristã – e mais especificamente, a uma leitura redutora desta ótica.

Com isso, por mais que as ressalvas de Usarski (2004) ao uso do termo sejam legítimas – conforme já discutimos no primeiro capítulo –, assumimos, no decorrer desta pesquisa, uma compreensão da “sacralidade” que, fundamentada na reflexão estética das autoras, não se encontra limitada às categorias anteriormente fixadas, porém as desestabiliza, ao mesmo tempo em que adota um “olhar feminino” e uma perspectiva “política” sobre essa concepção.

Acerca desse aspecto “político”, o mesmo se faz presente através de uma compreensão do fazer poético que, em relação intrínseca com os dilemas e necessidades da sociedade contemporânea, busca posicionar a poesia enquanto “instrumento estético” de reivindicação “política”, ou em um sentido mais específico, “poético-político”, visto que não abre mão do próprio “fazer poético”, nem da linguagem concernente à poesia, conforme evidenciamos nas análises.

No caso de Conceição Evaristo, esse posicionamento se mostra explícito já na reivindicação da imagem da Mãe Preta como elemento fundador de sua escrita, conforme apontamos no início do Capítulo 1. Sendo a Mãe Preta o símbolo histórico maior da dupla condição da mulher negra na sociedade brasileira, enquanto vítima tanto do racismo quanto do machismo – a partir da noção de “lugar de fala”, conforme Djamila Ribeiro (2017) –, Evaristo reivindica, ao trazer essa figura para o centro do seu projeto estético, uma posição de luta assumidamente política, que compreende a escrita da mulher negra como um caminho de resignificação e transformação da sociedade, o que implica em uma série de reverberações e desdobramentos poéticos que parte da retomada de um “saber poético-ancestral” como instrumento de luta do presente, tal como exposto nas análises.

Já no caso de Adriane Garcia, partindo de um “lugar de fala” algo distinto do de Evaristo, mas próximo em certos aspectos – o de uma mulher brasileira, contemporânea, em constante enfrentamento do patriarcado¹¹⁴ –, esse posicionamento poético-político se materializa em uma reivindicação feminista, que busca trazer a mulher para o “centro” da reflexão, em um esforço estético de “reler” o passado para compreender o presente – o que fica explícito em *Eva-proto-poeta* (2020). Partindo da necessidade de uma poesia conectada ao “mundo ao redor”, a poética de Garcia não abre mão de enfrentar os desafios e problemas centrais da contemporaneidade; postura que se faz presente não apenas na obra analisada, mas também nas demais que constituem a sua bibliografia, também de modo semelhante a Evaristo.

No que diz respeito ao ponto central desta pesquisa – a ressignificação poética que ambas propõem do sagrado, desconstruindo a ótica patriarcal –, esses dois projetos distintos se tocam a partir do momento em que direcionam seus esforços para o “resgate” da perspectiva feminina do divino – ou ainda de um “divino feminino” –, seja através da retomada dos símbolos e saberes ancestrais, no caso de Evaristo, seja na releitura subversiva do mito bíblico, no caso de Garcia. Em ambas, há uma postura poético-teológica feminista – próxima tanto da TF de Forcades i Vila (2011), quanto da TFN, segundo Krob (2014) – que se coaduna a uma certa “nostalgia”, em maior ou menor medida, de um passado “matriarcal” ou “matricial”, conforme Campbell (2015) e D’Eaubonne (1977). No caso de Evaristo, essa “nostalgia” está ligada à necessidade explícita de um “rememoração” das origens, de uma busca por reparar os apagamentos culturais decorrentes da ferida histórica da escravidão e do racismo, trazendo à luz o simbolismo ancestral de *Ìyàmi*, das yabás e das tradições de matriz africana, ressaltando a força feminina “perdida” com a imposição da perspectiva “branco-patriarcal” sobre o sagrado. Já em Garcia, esse elemento “nostálgico” se reflete sutilmente na reivindicação de Eva como a “proto-poeta”, a poeta original, assim como na presença de Lilith como a Deusa sombria ou Mãe Terrível, o que nos remete à ideia de um feminino divino ancestral, a partir de Campbell (2015).

Essa “nostalgia” do feminino ancestral, entretanto, não se restringe a uma “prisão” às amarras do passado, mas é parte de uma luta pelo presente, no qual o passado “mítico” se entrelaça temporalmente ao hoje, às lutas contemporâneas, promovendo derivas estético-conceituais que, conforme apontamos no decorrer das análises, ressignificam a própria compreensão do “sagrado” pela ótica do feminino, promovendo uma retomada poética, política,

¹¹⁴ Interessante notar que Adriane Garcia também discute, em outras obras de sua extensa bibliografia, temas relacionados à luta antirracista, estabelecendo outros pontos de conexão com Evaristo – os quais, por questão de recorte, não foram aprofundados aqui.

teológica e existencial do sentido arquetípico da Mulher – ou do “ser mulher” –, em toda a sua multiplicidade, subversão e potência.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A POESIA (DE MULHERES) REPENSANDO O SAGRADO

No decorrer da presente investigação, buscamos estabelecer um caminho metodológico e analítico que nos permitisse evidenciar os processos estéticos de resignificação do sagrado nas obras poéticas de Conceição Evaristo e Adriane Garcia – respectivamente, as coletâneas *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) e *Eva-proto-poeta* (2020). Tendo como base o pressuposto de que tais resignificações se dariam por meio de elementos estético-simbólicos, nos quais dialogariam perspectivas oriundas do mito, da teologia e da literatura – compreendendo esta última como um “instrumento hermenêutico” de resignificação do “sagrado” –, construímos um aparato teórico multidisciplinar, ancorado em um conjunto de conceitos que, apesar de oriundos de áreas distintas, comungavam com o ponto central de nossa investigação: a análise das obras das poetisas, tendo em vista a relação que elas estabelecem com a sacralidade.

Partindo do referido pressuposto e do caminho metodológico estabelecido, buscamos, nas análises, evidenciar os elementos estéticos das obras que, em diálogo com os arcabouços culturais que as constituem e que foram apontados no aporte teórico – especificamente, as tradições ioruba e judaico-cristã –, possibilitavam uma leitura interpretativa do *corpus* no que diz respeito às resignificações que as obras analisadas se propunham a realizar sobre o “sagrado”. Sendo assim, estabelecendo um recorte que levou em consideração as estruturas específicas das obras, assim como os excertos (textos) que mais diretamente se relacionavam com os objetivos da pesquisa – no caso de Evaristo, os poemas que de algum modo se relacionavam com a temática do sagrado, e no caso de Garcia, a integralidade da obra, dada a sua unidade temático-formal intrínseca –, realizamos uma série de análises de cunho hermenêutico, por meio das quais evidenciamos e comparamos os aspectos textuais do *corpus* que explicitavam a relação de resignificação das referidas obras com o sagrado.

Desse modo, através da análise detalhada do *corpus*, levando em consideração os aspectos temáticos, formais e culturais que constituem e subjazem as obras, foi possível chegar à conclusão que as resignificações do sagrado nas obras poéticas das autoras se dão, sobretudo, através da contraposição estética a uma determinada perspectiva patriarcal do “sagrado” –, por meio da elaboração de um conjunto de elementos que, em diálogo direto ou indireto com figuras arquetípicas que remetem à Grande Mãe, propõem uma resignificação crítica dos mitos – em especial, o mito bíblico da Criação –, promovendo um “restauração” poética do “divino feminino”, ou ainda da sacralidade sob uma perspectiva “feminina”.

Nesse sentido, os textos analisados, apesar de suas especificidades, dialogam centralmente no que diz respeito ao que denominamos de “postura poético-política” de ressignificação do sagrado, por meio da qual as imagens patriarcais do “Deus-pai” são contrastadas poeticamente com a figura de uma “Deusa-mãe geradora” – figura esta que se encontra “diluída”, literariamente, através de elementos simbólicos e estéticos, os quais apresentam correspondência com outras figuras culturais que fazem parte do “universo” de cada obra analisada, especificamente as figuras de *Ìyàmi* e das *yabás*, em Evaristo, e de Eva e Lilith, em Garcia – as quais chamamos, no decorrer de nossa reflexão, de “chaves arquetípicas”.

Sendo assim, inseridas em um contexto maior, observável na contemporaneidade, de “retomada” poética da sacralidade feminina – ou da perspectiva mítico-teológica de uma “Deusa-mãe” –, as obras das duas autoras propõem o resgate de uma certa compreensão do sagrado que, em contraposição à perspectiva patriarcal, tanto dialoga com reflexões teológico-críticas – a exemplo das Teologias Feministas –, quanto vai “além” das mesmas, no sentido em que não se restringe a conceituações específicas, mas parte do seu próprio caráter inespecífico para constituir uma releitura ousada da sacralidade, em suas distintas nuances.

Com isso, tendo como base o princípio da “liberdade poética” – assim como o desejo “político” de fazer da literatura um meio (também) de reflexão acerca dos dilemas da contemporaneidade, dentre eles a relação contraditória da sociedade com a religião –, as autoras “enfrentam” poeticamente a dificuldade de se tratar de um tema tão divisor e socialmente representativo, assumindo a poesia como um caminho possível para discutir e ressignificar dogmas há muito estabelecidos ou mesmo “mal interpretados”.

Portanto, ao evidenciar os caminhos estéticos percorridos pelas autoras, esta pesquisa buscou não só cumprir com seu objetivo principal – realizar uma leitura detalhada do *corpus*, levando em consideração os pressupostos teóricos estabelecidos –, como também abrir caminho para investigações que possam, ainda mais, evidenciar a riqueza estética, cultural e política que atravessa as obras das autoras, para além de quaisquer perspectivas “limitantes” ou superficiais. Nesse sentido, tomamos a presente reflexão não como uma “chegada”, mas como um ponto de partida que possa trazer à tona aspectos ainda pouco investigados dentro da relação muitas vezes subversiva que a “escrita de mulheres” estabelece com temas complexos como a religião e a sacralidade.

Por fim, retornando à nossa discussão central, é possível afirmar que tanto a poesia de Conceição Evaristo quanto a de Adriane Garcia encontram na escrita um caminho de questionamento, reflexão e reinterpretação do “feminino”, dentro do qual o “sagrado” se faz presente para além de uma noção engessada de “numinoso” ou mesmo de “religião”, fluindo

através das resistências concretas e simbólicas de suas muitas mulheres, das mulheres atuais, de seus eu-líricos em constante deriva, na busca por uma “imagem” de si que substitua a reificação patriarcal por uma figuração tão “nova” quanto ancestral: a Mulher-poeta, a Grande Mãe, a Deusa no ventre das palavras.

REFERÊNCIAS

- AKÍNURÚLÍ, Michael Olúségún. Gèlèdè: o poder feminino na cultura africana-yorùbá. **África e Africanidades**, v. 3, n. 12, p. 01-12, fev. 2011. Disponível em: https://africaeaficanidades.com.br/documentos/12022011_19.pdf Acesso em: 03 fev. 2024.
- ALVES, Castro. **Navio Negreiro**. Disponível em: https://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/o%20navio%20negreiro.pdf Acesso em: 18 mar. 2024.
- ANDRADE, Maristela Oliveira de. A Religiosidade Brasileira: o pluralismo religioso, a diversidade de crenças e o processo sincrético. **Caos – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 2, n. 14, p. 106-118, set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/46956> Acesso em: 06 fev. 2024.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AZEVEDO, Vanda Alves Torres. **Ìyàmi**: símbolo ancestral feminino no Brasil. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BARROS, Cristiane Amaral de. **Iemanjá e Pomba-gira**: imagens do feminino na Umbanda. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2006.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. Mito e poéticas. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Mitopoéticas**: da Rússia às Américas. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. p. 59-70
- BRANDT, Hermann. Que implicam as palavras Das Heilige ou “O Sagrado”? Reflexões interculturais linguísticas, religioso-científicas e teológicas por ocasião da tradução brasileira da obra *Das Heilige* [O Sagrado] de Rudolf Otto. **Estudos Teológicos**, v. 48, n. 1, p. 18-38, 2008. Disponível em: http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/397/372 Acesso em: 04 set. 2024.
- CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Religião no povo**. João Pessoa: Imprensa Universitária da Paraíba, 1974.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991
- CAMPBELL, Joseph. **Deusas**: os mistérios do divino feminino. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. A despatriarcalização de Deus na teologia feminista. **Revista de Estudos Feministas**, v. 29, n. 3, p. 01-12, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/73607> Acesso em: 10 set. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COIMBRA, Rosicley Andrade; ARAÚJO, Suzylene Dias de. Com justiça poética: três momentos da poesia brasileira contemporânea com Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Adriane Garcia. **Texto Poético**, v. 19, n. 40, p. 79-103, set./dez. 2023. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/1017/624> Acesso em: 04 set. 2024.

CRUZ, Márcia Maria. A poeta Adriane Garcia apresenta o mito da criação em ‘Eva-proto-poeta’. **Estado de Minas [online]**, Minas Gerais, 25 dez. 2020. Pensar. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/12/25/interna_pensar,1223615/a-poeta-adriane-garcia-apresenta-o-mito-da-criacao-em-eva-proto-poeta.shtml Acesso em: 18 abr. 2024.

CUMINO, Alexandre. **Deus, deuses, divindades e anjos**. São Paulo: Madras, 2008.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

D’EAUBONNE, Françoise. **As mulheres antes do patriarcado**. Lisboa: Editorial Vega, 1977.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Assuntar [verbete]**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/assuntar/> Acesso em: 18 mar. 2024.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leve enganos e parecenças**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 5. ed. Rio de Janeiro: Malê: 2020.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado. (Org.) **Escrivivência: a escrita de nós**. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47. *E-book*.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELDMAN, Sérgio Alberto. A mulher na religião judaica (período bíblico: primeiro e segundo Templos). **Metis: história e cultura**, v. 5, n. 10, p. 251-272, jul./dez. 2006.

FERRARO, Alceu Ravanello. Querela das Mulheres, Igualdade e Direito à Educação: França, 1399 a 1793. **Educação & Realidade**, v. 46, n. 3, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/113918> Acesso em: 22 fev. 2025.

FERRAZ, Chrystiano Gomes. Um Deus Pai maternal: a necessária simbolização de Deus para além da interpretação androcêntrica. **Unitas – Revista Eletrônica de Teologia e Ciências das Religiões**, v. 2, n. 2, p. 114-135, 2020.

FERRAZ, Marcelo. Configurações Identitárias, Afrodescendência e Intertextualidade em poemas de Solano Trindade e Adriane Garcia. **Verbo de Minas**, v. 21, n. 37, p. 30-44, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/2477> Acesso em: 04 set. 2024.

FERRAZ, Salma; MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; SILVA, Eli Brandão da; et al (Org.). **Teologia do riso: humor e mau humor na Bíblia e no Cristianismo**. Campina Grande: Eduepb, 2017.

FORCADES I VILA, Teresa. **La teología feminista en la historia**. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2011.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A serpente, espelho de Eva. Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média. **Medievalista**, n. 27, jan/jun. 2020. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/110451/1/medievalista_2840.pdf Acesso em: 22 fev. 2024.

GARCIA, Adriane. “Sofri a influência de muitos poetas que não li”: entrevista com Adriane Garcia. [Entrevista concedida a] Biblioteca Pública do Paraná. **Cândido**, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Adriane-Garcia> Acesso em: 18 abr. 2024.

GARCIA, Adriane. **Eva-proto-poeta**. Nova Lima: Caos e Letras, 2020.

GEBARA, Ivone. Patriarcalismo, igreja e mulher. **Revista de Cultura Teológica**, v. 1, n. 1, p. 55-67, out/dez. 1992. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/culturateo/article/view/14073> Acesso em: 05 fev. 2024.

GERSTENBERGER, Erhard S. Javé, o senhor: um deus patriarcal e libertador? **Estudos Teológicos**, v. 29, n. 33, p. 313-319, 1989. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/1110 Acesso em: 05 dez. 2023.

GONÇALVES, Ana Beatriz. Processos de (re)definição na poesia de Conceição Evaristo. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 51-62, 2009. Disponível em:

<file:///C:/Users/ferev/Downloads/Dialnet-ProcessosDeRedefinicaoNaPoesiaDeConceicaoEvaristo-6160278.pdf> Acesso em: 04 set. 2024.

GONÇALVES, Paulo Sérgio Lopes. Pensar Deus em perspectiva do feminino. Em busca da legitimidade hermenêutica. **Ephata**, v. 4, n. 2, p. 115-132, 2022. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/ephata/article/view/11371> Acesso em: 04 de fev. 2024.

GONZÁLEZ LOPEZ, Arantzazú. El mito de Lilith: evolución iconográfica y conceptual. **Revista Legado de Arquitectura y Diseño**, v. 8, n. 14, p. 105-114, jul./dez, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477947373009#:~:text=EL%20MITO%20DE%20LILITH%20EVOLUCI%C3%93N%20ICONOGR%C3%81FICA%20Y%20CONCEPTUAL,su%20v%C3%ADculo%20con%20el%20conocimiento%2C%20con%20la%20palabra.> Acesso em: 22 fev. 2024.

GUERRA, Lolita Guimarães. Pequeno histórico do “matriarcado” como hipótese para a interpretação da pré-história. **Mare Nostrum**, v. 12, n. 1, p. 01-24, 2021. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/marenostrum/article/view/174298> Acesso em: 19 fev. 2024.

JUNG, C. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, C. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

KROB, Daniéli Busanello. Teologia Feminista Latino-Americana, Teologia Feminista Negra e Teologia Ecofeminista: partes de um todo. **Anais do 18º Redor – Perspectivas feministas de gênero: Desafios no campo da militância e das práticas**. Recife-PE, UFPB, 2014. p. 3629-3644.

LEAL DE BARROS, Mariana. “Os deuses não ficarão escandalizados”: ascendências e reminiscências de femininos subversivos no sagrado. **Revista de Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 509-534, mai/ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/5JnZBzTNmbmN6CkhPKcRR7f/?lang=pt> Acesso em: 13 mar. 2024.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral: África negra**. São Paulo: Palas Athena, 2008.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2019.

LIMA PAVEI, Maria Antônia Lima; GERALDES JÚNIOR, Gutemberg Alves. As Yabás e seus arquétipos: as características arquetípicas e suas ressonâncias nos orixás femininos da Umbanda. **Revista Vincci - Periódico Científico do UniSATC**, v. 5, n. 2, p. 59–81, 2020. Disponível em: <https://revistavincci.satc.edu.br/index.php/Revista-Vincci/article/view/224>. Acesso em: 21 fev. 2024.

LITERAFRO. **Beatriz Nascimento**: Dados Biográficos. UFMG, 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/ensaistas/1422-beatriz-nascimento> Acesso em: 18 mar. 2024.

LITERAFRO. **Conceição Evaristo**: Dados Biográficos. UFMG, 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/autoras/188-conceicao-evaristo> Acesso em: 18 mar. 2024.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas**: uma introdução. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas**: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MACHADO, Bárbara Araújo. “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. **História oral**, v. 17, n. 1, p. 243-265, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/343> Acesso em: 04 set. 2024.

MAGALHÃES, Antonio. Carlos. de Melo. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S., et al. Orgs. **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia [online]. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008.

MAGALHÃES, Antonio. Carlos. de Melo. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. 3. ed. Campina Grande: Eduepb, 2022.

MARQUES, Paulo Sérgio. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, v. 11, p. 61–76, dez. 2007. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24843>. Acesso em: 18 mar. 2024.

MCLEAN, Adam. **A deusa tríplice**: em busca do feminino arquetípico. 2. ed. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2020.

MELETÍNSKI, Eleazar M. **Os arquétipos literários**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

MILES, Jack. **Deus**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

OYEWUMI, Oyeronke. **La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Bogotá: Editorial en la frontera, 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUALLS-COBERTT, Nancy. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi; SIPPEL, Juliano. A Escrivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 20, n. 2, p. 36-51, 2019. Disponível: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381/24574> Acesso em: 04 set. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

RIBEIRO, Maria Goretti. O sagrado feminino na literatura. **Ipotesi**, v. 16, n. 2, p. 63-75, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25762> Acesso em: 05 dez. 2023.

RIBEIRO, Maria Goretti. **O imaginário da serpente de A a Z**. Campina Grande: Eduepb, 2017.

RICOEUR, Paul. **A hermenêutica bíblica**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTIDRIÁN, Pedro. R. **Dicionário básico das religiões**. 3. ed. Aparecida: Editora Santuário, 1996.

SANTOS, Irinéia M. Franco dos. Iá Mi Oxorongá: as mães ancestrais e o poder feminino na religião africana. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, v. 1, n. 2, p. 60-81, dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88730> Acesso em: 21 fev. 2024.

SANTOS, Odja Barros; MUSSKOPF, André Sidnei. Interpretação bíblica: raízes patriarcais e leituras feministas. **Interações**, Belo Horizonte, Brasil, v. 13, n. 24, p. 334-354, ago./dez. 2018. Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/3130/313058154018/html/> Acesso em: 05 fev. 2024.

SCANDOLARA, Adriano. **A pornochanchada medieval do Alfabeto de Ben Sirá**. Escamandro, 2015. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2015/10/26/a-pornochanchada-medieval-do-alfabeto-de-ben-sira/> Acesso em: 14 ago. 2023.

SCHOLEM, Gershom. **Cabala**. São Paulo: Editora Campos, 2021.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a lua negra**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SILVA, Marcelo Medeiros da; RAMALHO, Daniel Rodas; LIMA, Margarida Maria Gomes de. Resgate da memória e da ancestralidade feminina negra em “Olhos d’água” de Conceição Evaristo. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 16 n. 44, p. 493-513, jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/11041> Acesso em: 09 mar. 2024.

SILVA, Silvia R. de Lima. Abriendo Caminos, Teología Feminista e Teología Negra Feminista Latinoamericana. **Magistro**, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1055> Acesso em: 06 fev. 2024.

SOUZA, Leonardo Gomes de. **Yabás**: heranças míticas em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa-MG, 2022.

SOUZA, Rosana Arruda. Memória rastro em poemas de Conceição Evaristo. **Anuário de literatura**. v. 24, n. 1, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7076488> Acesso em: 04 set. 2024.

TORRES, Vladimir Stolzenberg Aspectos etnozoológicos relacionados com a Umbanda Nagô. **Unisanta Bioscience**, v. 8. n. 4, p. 423-446, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unisanta.br/index.php/bio/article/view/2024/1573> Acesso em: 18 mar. 2024.

USARSKI, Frank. Os enganos sobre o sagrado: uma síntese da crítica ao ramo “clássico” da Fenomenologia da Religião e seus conceitos-chave. **REVER – Revista de Estudos da Religião**, v. 4. n. 4. p. 73-95, 2004. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv4_2004/p_usarski.pdf Acesso em: 04 set. 2024.

VERGER, Pierre. Grandeza e decadência do culto de Ìyami Òsòrongà (Minha Mãe Feiticeira) entre os Yorùbá. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) **As Senhoras do Pássaro da Noite**: escritos sobre a Religião dos Orixás V. São Paulo: Edusp / Axis Mundi, 1994.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio; SOUZA E SILVA, Andressa. Configurações do discurso parodístico na poesia de Conceição Evaristo. **Texto poético**, v. 20, n. 41, p. 130-151, jan/abr. 2024. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/892> Acesso em: 04 set. 2024.