



MULHERES EM PÉ DE GUERRA, CRIAÇÃO E REVOLUÇÃO: UMA LEITURA DE AS MULHERES DE TIJUCUPAPO, DE MARILENE FELINTO

WOMEN ON WARPATH, CREATION AND REVOLUTION: A
READING OF AS MULHERES DE TIJUCUPAPO, BY MARILENE FELINTO

Maria Regina Soares Azevedo de Andrade
<https://orcid.org/0000-0003-2411-8938>

Júlio César de Araújo Cadó
<https://orcid.org/0000-0002-3304-8022>

Juliane Vargas Welter
<https://orcid.org/0000-0002-4475-4096>

Resumo: O presente artigo propõe a análise do romance *As mulheres de Tijucopapo* [1982], de Marilene Felinto, tendo em vista a relação da narradora-personagem, Rísia, com sua mãe; a elaboração da linguagem da personagem; e a criação literária enquanto vingança. Para tanto, mobiliza as considerações teóricas da crítica feminista (Lugones, 2019; Cixous, 2022; Zolin, 2009) e a fortuna crítica do romance e da autora (Bosi, 2021; Lehner, 2021; Wanderley, 2015). Do movimento analítico-interpretativo, depreende-se o modo como a viagem narrada por Rísia se estrutura como um gesto de insubordinação que, sendo incapaz de alcançar efetividade no plano empírico da realidade, irrompe via construção imaginativa. Essa forma de resistência se materializa em diferentes dimensões da textualidade composicional, seja em aspectos formais da linguagem do romance (fraseado, repertório imagético, ritmo hesitante), seja na manipulação dos recursos simbólicos e míticos entremeados na jornada de Rísia em direção a Tijucupapo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Marilene Felinto; *As mulheres de Tijucupapo*; Resistência; Criação literária.

Abstract: This paper proposes the analysis of the novel *As mulheres de Tejucupapo* [1982], by Marilene Felinto, considering the relation between the narrator-character, Rísia, and her mother; the elaboration of the character's language; and the literary creation as revenge. For this, it mobilizes the theoretical contributions of feminist criticism (Lugones, 2019; Cixous, 2022; Zolin, 2009) and the critical fortune of the novel and the author (Bosi, 2021; Lehner, 2021; Wanderley, 2015). From the analytical-interpretive movement, it is inferred the way how the travel narrated by Rísia is structured as a gesture of insubordination which, being incapable of achieving effectiveness on the empirical plane of reality, erupts through imaginative construction. This form of resistance materializes in different dimensions of the compositional textuality, whether in formal aspects of the language of the novel (phrasing, imagery repertoire, hesitant rhythm), whether in the manipulation of symbolic and mythical resources sewn in Rísia's journey towards Tijucupapo.

Keywords: **Bisexuality;** Contemporary Brazilian literature; Marilene Felinto; *As mulheres de Tejucupapo*; Resistance; Literary creation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

"Sou uma mulher sozinha indo pela estrada" (Felinto, 2021, p. 69), anuncia, em dado momento, a narradora de *As mulheres de Tijucopapo* (1982). E é sobre essa viagem – de uma mulher, solitária, pelos meandros do texto – que nos debruçamos, neste artigo, ao realizar uma leitura analítico-interpretativa da obra, investigando a narradora do romance e algumas questões consideradas aqui como centrais: o uso da linguagem, a relação da personagem Rísia com sua mãe, e a criação literária enquanto vingança.

O livro, de autoria de Marilene Felinto, conquistou o prêmio de melhor romance inédito da União Brasileira de Escritores (1982) e rendeu, à recifense, o Prêmio Jabuti de 1983 na categoria de Autor Revelação. Mais de 40 anos depois, a obra continua a reverberar, ensejando a presença da autora em importantes espaços, como a Flip 2019; sendo objeto de inúmeros estudos acadêmicos¹; e ganhando reedições luxuosas, como a mais recente, sob responsabilidade da editora Ubu, em 2021. Nesta nova edição, textos assinados por Beatriz Bracher, Leila Lehner e João Camilo Penna reatualizam a fortuna crítica, que já incluía nomes de peso como Marilena Chaui, Ana Cristina Cesar, José Miguel Wisnik e Viviana Bosi, agora considerando, também, o Brasil do século XXI.

O romance narra a viagem de regresso de Rísia a Tijucopapo, localidade onde sua mãe teria nascido. Essa terra fictícia alude à cidade pernambucana real, Tejucupapo, e à história que a envolve: no século XVII, Tejucupapo foi palco de uma batalha entre mulheres da região e holandeses interessados em saquear o estado (Tavares, 2020). Assim, ao acompanhar esse percurso de retorno, também acompanhamos a história da própria Rísia, de sua família e das guerreiras de Tejucupapo, em uma apropriação de um fato histórico em chave agora mítica. Não seria precipitado afirmar, de antemão, que o livro se trata de uma história sobre mulheres, sobre variadas mulheres: "A história de Rísia é a história de uma mulher – ou mesmo de muitas mulheres – pobres, negras, nordestinas, retirantes", como aponta Leila Lehner (2021, p. 180).

A autora da obra, Marilene Felinto, é uma jornalista e escritora nascida em Pernambuco, que em 1968 mudou-se para São Paulo. Felinto propositadamente se afastou do mercado literário, segundo ela, por não corroborar práticas e posturas do meio, e chegou a abandonar por um tempo, inclusive, a coluna que mantinha na *Folha de S. Paulo*, alegando censura (Galvão, 2019). Entretanto,

¹Em junho de 2024, segundo o Banco de Teses e Dissertações da CAPES, há 17 dissertações de Mestrado e 6 teses de Doutorado que elegem a obra para estudo.

destacamos quando, em uma de suas raras aparições, na Flip de 2019², ela conta que teria sido convidada pela Rede Globo para participar de um programa, mas declinou ao convite:

Ontem mesmo, aqui nesta Flip, recusei participar de um programa do Jornal da Globo, numa "conversa com as principais escritoras negras da Flip". No dia anterior, eu vi no site da Globo, na internet, uma matéria sobre a Flip onde eles escolhiam os cinco escritores mais importantes da Flip, e eu não estava. Então a minha resposta foi: "da senzala da reportagem, eu não participo" (informação verbal³).

A postura de Felinto, que mais adiante se descreve como feminista, não consiste, é válido pontuar, na negação do termo "escritora negra", nem, muito menos, numa oposição à ideia de enegrecimento do movimento feminista, conforme propõe Sueli Carneiro (2019, p. 316), com o intento de "demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem [...]". Como o fez em outros momentos, ao assumir uma postura de certa indefinição identitária (Wanderley, 2019), parece-nos que Felinto levanta algumas questões: "por que deixar-se catalogar por um rótulo, mordendo a isca do politicamente correto? Será que numa sociedade moderna e múltipla como esta em que vivemos, imputar o sentido do pertencimento a apenas uma raiz é uma tarefa possível? [...]" (Wanderley, 2019, p. 120-1)⁴.

Portanto, trata-se, antes, de reivindicar sua posição enquanto escritora de modo amplo, algo que lhe é negado em muitos momentos de sua história, conforme conta em texto integrante da edição da autora, feita em 2019, para possibilitar que o livro voltasse às prateleiras, mesmo que em pequena escala, na época de sua participação na Feira de Paraty. Na nota em questão, Felinto conta da "trajetória pontuada por cenas algo abusivas, algo bufas, mas de insistência heroica que levou à publicação" (Felinto, 2019a, n. p.) do livro, dos anos 1980 até aquele momento. O posicionamento de Felinto vai ao encontro dos argumentos

²Mesmo no evento a escritora fez ressalvas. Em determinado momento, afirma que era a primeira vez que falaria para um público que pagava para ouvi-la, e que tentou que isso não ocorresse, mas não teve voz (8min-8min05s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWFHdJJGyXs>. Acesso em: 06 out. 2023.

³Fala de Marilene Felinto na Flip 2019, aos 09min45s-10min25s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWFHdJJGyXs>. Acesso em: 06 out. 2023.

⁴O nome da escritora também é mencionado nas pesquisas de Eduardo de Assis Duarte (2019, p. 376). Ao empreender uma discussão sobre o conceito de "literatura afro-brasileira" – utilizado pelo pesquisador em detrimento de outras terminologias – Duarte (2019) considera que Marilene Felinto provoca fricção em leituras simplórias que cercam a discussão por não permitir o enquadramento imediato nos limites de uma categoria. Para ele, a conformação de uma "literatura afro-brasileira" se dá pelo imbricamento entre cinco instâncias: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – quando postas em interação.

levantados por Grada Kilomba. Em entrevista⁵, a multiartista reivindicou a complexificação do tratamento dispensado a artistas e intelectuais mulheres, principalmente mulheres negras, as quais são, por vezes, equacionadas a uma etiqueta reducionista.

A crítica literária e ensaísta Hélène Cixous, no livro *O riso da medusa*, afirma que é "escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio" (2022, p. 53). Para a francesa, é através de narrativas escritas por mulheres, e que têm centralidade na própria figura feminina, que as mulheres podem reconfigurar o *status quo*, desmantelando a sociedade patriarcal ao retirar a mulher do lugar do silêncio e da subserviência e conferindo-lhe humanização e o direito à complexidade. É também nesse sentido que caminha a postura intelectual e política de Marilene Felinto.

Assim, este artigo se divide em três seções, além das considerações iniciais e finais. Na primeira, o romance é situado em relação à literatura brasileira e a noções de autoria feminina, bem como são explicitados pressupostos teóricos que orientam a leitura empreendida. Na segunda seção, ganham cena as relações estabelecidas entre Rísia e sua mãe, com atenção especial para os procedimentos composicionais e os efeitos de sentido que são gestados por tal estado de tensão. Já na terceira seção, dá-se lugar à análise de Rísia, personagem e narradora, e investiga-se como o trio temático vingança, revolução e criação vertebralizam a narrativa.

4

O SOL NA CABEÇA: As mulheres de Tijucoapapo

Em relação à literatura de autoria feminina brasileira, a pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2009), tendo como base a classificação de Elaine Showalter para o que chama de fases da tradição literária de autoria feminina, divide a literatura brasileira escrita por mulheres em três momentos: fase "feminina", "feminista" e "fêmea ou mulher". Como exemplar desse segundo momento, está *As mulheres de Tijucoapapo*, de Marilene Felinto, ao lado de diversos contos e romances de Clarice Lispector, além de *A casa da paixão*, de Nérida Pinõn, entre outros (Zolin, 2009, p. 335).

A estudiosa explica que as obras desta fase "trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas

⁵Resposta de Grada Kilomba à pergunta feita pela jornalista Tatiane de Assis, da Revista Piauí, no programa Roda Vida, da TV Cultura (22min40s-24min15s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=up-F2Pzf0LY>. Acesso em: 12 jun. 2024.

práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo" (Zolin, 2009, p. 332). Embora dedique considerável parte de seu texto à busca de desvelar como essas "fases" são introjetadas em cada obra, não há considerações analíticas sobre *As mulheres de Tijucopapo*, apenas a citação. De todo modo, a classificação é respaldada pela fortuna crítica do romance e da autora, valendo-se destacar que o caráter feminista na obra não implica na presença de uma "defesa panfletária dos direitos da mulher" (Zolin, 2009, p. 332).

De modo geral, as personagens femininas do livro são variadas, bem como as mulheres que Felinto traz à tona quando a narradora Rísia se volta a seu passado: "[...] mulheres traídas, perdidas, dadas, grávidas, adotadas, não verdadeiras, mulheres de mentira, prostitutas [...]" (Felinto, 2021, p. 167), o que deixa ver, conforme Zolin (2009) aponta, os danos gerados, nessas mulheres, pelo patriarcado, sem, no entanto, restringi-las à dor, ao sofrimento. Elas têm em comum o desamor e a pobreza, que Rísia também herda, bem como uma força monumental, sobretudo na protagonista, que é condutora e narradora de sua própria história, e, em nossa análise, também uma criadora: dos cenários que percorre e descreve, da viagem que nos conta.

Considerando que versaremos mais adiante sobre as relações mãe-filha, vale demarcar que aqui não discorreremos sobre essa "herança" a partir da teoria freudiana que aponta esta relação como origem dos problemas que a mulher enfrentará, ao longo da vida, com o pai, o marido, a maternidade (Farias; Lima, 2004, p. 14), embora seja possível traçar algumas relações nesse sentido, como se verá. Por outra via, consideramos mais primordialmente como marcadores da construção da personagem as relações sociais, e, entre elas, o contexto sócio-histórico da Ditadura Militar brasileira (1964-1985), pano de fundo de parte da infância de Rísia; a questão da raça; a pobreza da família; a moradia no Nordeste e a migração para São Paulo; o abandono paterno; a colonialidade de gênero, conforme Lugones (2019); e as variadas violências e opressões que Rísia cresceu vendo as mulheres de seu entorno sofrerem.

Assim, na proposta de uma leitura ampla da obra, consideramos as relações entre gênero, classe e raça; por isso, para além de categorizar a obra como representativa de uma "fase feminista" da literatura brasileira escrita por mulheres, como já feito por Zolin (2009), julgamos relevante considerar como a perspectiva da colonização adentra o livro e suas personagens. Isso porque corroboramos a perspectiva de María Lugones, que, enxergando o gênero como uma imposição colonial (Lugones, 2019, p. 365), explica que, diferentemente da colonização, "a colonialidade dos gêneros ainda está conosco; ela está na intersecção

gênero/classe/raça como o constructo central" do que chama de "sistema mundial capitalista de poder" (Lugones, 2019, p. 362).

Traçando um panorama histórico da colonização e de seus efeitos, Lugones argumenta que o homem europeu, burguês, colono, moderno foi transformado em sujeito/agente; enquanto isso, a mulher europeia da mesma classe econômica, isto é, da burguesia, "não era entendida como um complemento desse homem, e sim como alguém que reproduzia a humanidade e o capital por meio de sua pureza sexual, passividade e domesticidade – sempre a serviço do homem branco, europeu, burguês" (Lugones, 2019, p. 358). Como os impactos da colonização se renovam e perduram nessa "colonialidade dos gêneros", não podemos perder de vista o fato de que a Tijucopapo criada por Marilene Felinto se baseia numa Tejucupapo que presenciou uma guerra contra colonizadores (neste caso específico, os holandeses).

A Tijucopapo do livro será palco e origem de embates permeados pelos fatores de gênero, classe e raça, fruto do que Lugones (2019) chama de "diferença colonial". Importa perceber que, como destaca a estudiosa, a imposição dessas diferenças, que incluem dicotomias como homem **versus** mulher, humano **versus** não humano, "foi costurada à historicidade das relações, inclusive a das relações íntimas" (Lugones, 2019, p. 358). Olhando para o foro íntimo no livro, portanto, o pai de Rísia é enxergado por ela como homem desde a infância, não apenas como figura paterna, e isso implica o entendimento de que, para a personagem, ele é representante de uma masculinidade que desrespeita, violenta e agride mulheres. Anos depois, Rísia dirá que odeia homens; terá dificuldades de se relacionar com eles; verá mulheres repetidamente como pessoas que são traídas, assim como sua mãe fora. Por consequência, essa experiência resvala também na visão que Rísia terá de sua mãe e na relação que estabelecerá com ela, como veremos na seção seguinte.

EM PÉ DE GUERRA: as relações de Rísia com a mãe

A viagem de regresso à Tijucopapo é uma viagem de regresso à mãe. A caminho desse destino, Rísia já realiza um outro tipo de viagem, pela imaginação e pela memória. Suas divagações são narradas com o auxílio do fluxo de consciência e, nesse entremeio, por vezes inexato, por vezes confuso, as repetições também são uma constante. Seguindo a leitura de Viviana Bosi (2021 [1992], p. 233), "o livro é um curso com fortes correntezas: uma viagem e uma volta, e assim também a narrativa se move em marés que se sobrepõem e depois se remoinham, se enovelam em torno do mesmo ponto". É interessante notar que Rísia culpa a sua mãe até pela possibilidade de guerra, no início do livro, quando

era tudo incerto: "Vou ter que ver por que minha mãe nasceu lá em Tijucopapo. E, caso haja uma guerra, a culpa é dela" (Felinto, 2021, p. 21).

Considerando o forte viés metafórico na narrativa criada por Felinto, é possível traçar pelo menos três interpretações preliminares: a origem e o destino de Rísia são um só: a guerra; a mãe, para ela, é sinônimo de embate, conflito; nessa viagem de retorno, na tentativa de renascimento (Felinto, 2021, p. 32), Rísia encontra não apenas uma batalha real, com "cheiro de bombas e armas se espalhando no ar" (Felinto, 2021, p. 153), mas gesta uma batalha em si mesma, ou para si mesma.

Como antecipado, Tejucopapo é um cenário de guerra, palco de uma história de protagonismo feminino nos anos de 1646: "em busca de comida, holandeses tentavam saquear a então vila de São Lourenço de Tejucupapo e escolheram o momento em que haveria poucos homens no local. Não esperavam que as mulheres estivessem organizadas e prontas para a luta" (Tavares, 2020, n. p.). Na ocasião, "as mulheres usaram paus, panelas, água fervente, pimenta e tudo que tinham em mãos como armas", e o evento ficou conhecido como a primeira batalha na história brasileira protagonizada por mulheres (Prefeitura de Goiana, 2023; Tavares, 2020).

Entretanto, deve-se destacar que o local para o qual se dirige Rísia não se sobrepõe, perfeitamente, acima da coordenada geográfica. Trata-se de Tijucupapo, em que a mudança na grafia do topônimo se torna índice da incongruência entre o espaço referencial e o outro reconstruído pela narradora. Nesse sentido, a cidade pode ser vista, também, como uma forma de inscrição simbólica, pela qual o fato histórico ganha novos contornos ao ser recoberto pelo revestimento mítico.

Às implicações do espaço como componente formador de subjetividades (Brandão, 2013), e, nos limites do romance em análise, da construção histórica e genealógica da narradora, soma-se, portanto, outro vetor significativo expresso pela força mítica e simbólica da narrativa. Para Alfredo Bosi (1976, p. 142), esta é uma das fontes de resistência do poético em meio a um mundo do qual lhe querem apartado, "condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho", deixados à margem pelo consumo desenfreado. Na narrativa de Felinto, a arquitetura de uma cidade mítica não se alinha aos ditames de um discurso indubitável, como seria possível pensar, em um primeiro momento, acerca do mito; pelo contrário, soerguida do imaginário da narradora, que alinhava as histórias da terra de origem de sua mãe, Tijucupapo responde à necessidade de enfrentamento histórico – e também discursivo – na construção narrativa de Rísia.

Esse é apenas um dos elementos de ordem mítica que são entremeados aos aspectos de ordem social e política presentes na narrativa. Além do viés metafórico indicado anteriormente, o romance de Felinto apresenta uma forte carga simbólica que parece percolar diferentes instâncias da composição. Isso se dá, por vezes, através da retomada de repertórios pertencentes ao ideário judaico-cristão de modo a atualizá-lo na construção da viagem de Rísia. Mesmo ao considerarmos um traço dos mais objetivos, como podemos supor da materialidade do objeto livro, é interessante destacar que a segmentação do romance é feita em 33 capítulos, número correspondente aos anos que Jesus Cristo viveu, segundo a narrativa bíblica. Somando esse fato às reiteradas menções ao Salmo 91, Marilena Chaui (2021 [1982], p. 225) nomeou a obra, no prefácio à primeira edição, como "um livro bíblico", "como todo livro que busca origens" e "também porque interroga a origem da culpa", inserindo mais um componente simbólico à trama narrativa.

No tocante aos recursos linguísticos empregados, se o fluxo de consciência parece se alinhar ao próprio processo criativo, em que uma ideia traz outra para o texto, e assim sucessivamente, as repetições podem ser vistas como um recurso empregado por Felinto para sugerir que a narradora-personagem Rísia elabora algumas questões pertinentes à sua história e, claro, às histórias que ela nos conta, à medida em que assume a via de narração do romance. Trata-se de uma interessante estratégia para imprimir verossimilhança e selar o pacto com o leitor: se, neste caso, estamos diante de um fluxo de consciência, parece ser mais fácil acreditar no que é narrado (em especial, a viagem em tempo presente), pois o tipo de narração faz pensar na lógica, na factualidade e mesmo na simultaneidade entre o tempo das ações e o tempo da narração.

Em todos os capítulos que compõem o romance, encontramos repetições. Algumas delas reforçam ideias, como é o caso do seguinte trecho, em que Rísia resume como enxerga o seu pai, a quem também chama de "cara de cu", em outros momentos:

Mas as melhores histórias foram as que meu pai me contou, o idiota. Meu pai me contou histórias como nunca mais alguém. Parei aqui cerca de vinte dias e compus uma ária recompondo as histórias que meu pai me contou.

Episódio I – meu pai é um filho-da-puta.

Episódio II – meu pai é um filho-da-puta.

Episódio III – meu pai é um filho-da-puta.

(Felinto, 2021, p. 112).

No trecho, a repetição, além de reforçar a ideia, sinaliza a permanência de uma opinião diante da impermanência temporal. A quantidade expressiva de repetições pode, em alguns momentos, soar cansativa, mas nenhuma delas parece ser despropositada ou acessória. A exemplo, os xingamentos direcionados aos pais (mãe: "uma merda"; pai: "cara de cu", "filho da puta") reforçam a persistência dessa visão da narradora sobre seus pais ao longo de toda a vida.

Em muitos momentos, o que parece uma repetição, marca apenas estilística, se revela como a sinalização de um processo de rememoração da narradora. Isto é, Felinto dá vida à personagem, entre outros mecanismos, nos fazendo crer que esta precisa se lembrar de algumas coisas para continuar seu percurso e mesmo para seguir narrando, como se propõe. Essa interpretação fica evidente, em especial, quando surge o que parece ser uma tentativa de reafirmação de si, desde a infância até o momento presente, em que já é adulta. Em certa passagem, a narradora lembra de sua infância e conclui: "Não vou desrespeitar nunca a menina que existe dentro de mim. A menina que existe dentro de mim está sentada num trono" (Felinto, 2021, p. 90). Mais adiante, o mesmo pensamento é retomado, mas a motivação é outra e dá vazão, também, aos motivos que a levavam a Tijucopapo:

[...] O pênis de um homem é a glória. Sou eu a primeira a quem muitas vezes o pênis de um homem calou na boca. Eu me calo. Mas não posso desrespeitar a menina que existe dentro de mim. Que está sentada num trono, e por isso vou a Tijucopapo. Nem que lá eu seja uma perdida para o que há de beleza na safadeza. Nem que eu perca as mil festas e as mil luzes de São Paulo, a rica (Felinto, 2021, p. 103).

9

Pela construção da narrativa, em que *flashes* da infância de Rísia disputam espaço, a todo momento, com o momento presente da narração (o da viagem), a identidade da adulta Rísia vai sendo moldada de acordo com o que sabemos de seu passado, principalmente o mais tenro. Rísia se apresenta como uma mulher intensa e sensível, crítica à sociedade em que vive e duramente afetada pelas mazelas da sociedade e pela concretude da vida (a sua finitude, por exemplo): "Eu sou, entre outras coisas, uma pessoa que, como todo mundo foi, somente vai ter sido. Isso me endoidece. [...] A morte por demais me angustia" (Felinto, 2021, p. 40); "Eu só vivo no mundo porque não há outro lugar para viver. Porque o mundo, de São Paulo a Recife e aos lugares todos onde rodam os filmes de cinema, o mundo mesmo dói demais" (Felinto, 2021, p. 148).

É de se destacar a constante sensação de atrito que emerge da vida em percurso de Rísia – de São Paulo a Recife, além de Tijucopapo que desponta no horizonte. Isso não escapa à linguagem, como lemos nas citações dispostas no parágrafo anterior. Nota-se, por exemplo, a inquietação das formas do verbo "ser"

na primeira passagem: "sou" (presente do indicativo), "foi" (pretérito perfeito) e "vai ter sido" (encaixe de duas locuções verbais que serve de índice para o futuro de algo ainda não delineado). Essa sequência aponta para uma gradação que catapulta a narradora-personagem da certeza do presente para um devir em potencial, que, no entanto, é olhado já em retrospecto. Similar no sentido, mas distinto quanto ao elemento formal em foco, é a intensidade aliterativa das oclusivas que condensam, na ponta da língua, o incômodo da vida: "dói demais".

Quando se trata da relação de Rísia com sua mãe, uma sentença é incontornável: "Mamãe foi quem me deu a vida e a morte" (Felinto, 2021, p. 29). A afirmação aparece em um momento em que Rísia conta de quando via sua mãe chorar (segundo ela, por conta de seu pai, um "traidor") enquanto fazia tranças em seu cabelo; e quando sua mãe, à época grávida, demorava a voltar para casa, em véspera de festejos natalinos, e a angústia de esperá-la se somava à preocupação compartilhada com sua tia:

– Tua mãe não chega e isso me preocupa. Vem comigo à esquina.

Meu coração disparou no pesadelo que seria mamãe não vir.

É perigoso, tia?

– Sim, é perigoso. [...] Deus, Deus... E eu subia e descia a rua com tia à espera do próximo ônibus. À sombra da agonia de tia. Eu vivi muito à sombra da agonia de algumas pessoas. Hoje sou uma agoniada e ninguém me aguenta (Felinto, 2021, p. 29).

O medo de perder a mãe, quando criança, é retomado mais adiante na narrativa. O mal-estar foi combustível para o surgimento de sentimentos de ódio e vingança, tônicas presentes no livro inteiro, desde o período de sua infância. Rísia tornou-se uma criança que desconhecia o amor e suas formas de expressão. Mesmo já mais crescida, ao ter relações sexuais, julga estar se vingando de sua mãe:

[...] E se ela não voltasse logo? Eu temia perdê-la como num Natal de 1964, ela demorando-se a vida toda na cidade, grávida, quase parindo Ismael pela rua e só vindo no derradeiro ônibus, eu me esbugalhando de chorar. Mas, bem feito, os meus dias todos – da vida toda desde menina – tiveram metade de suas horas (doze horas cada dia) de traição à minha mãe: do doce que eu comi escondido na cozinha à pílula que tomei toda noite, na cama dum hotel. Sou uma traidora, mamãe, me enforque (Felinto, 2021, p. 87)

A bem dizer, os sentimentos com relação à figura materna dão forma a uma relação conflituosa na narradora, haja vista que o ímpeto de vingança frente à

condição que lhe foi imposta pela família não deixa de ser acompanhado pela culpa deflagrada por diferentes elementos (pensemos na abrangência de valores bem como no intervalo temporal existentes entre o "doce" e a "pílula"). Esse julgamento moral introjetado em Rísia parece ser motivado, também, pelo reconhecimento da rasura que se efetua sobre o modelo do feminino representado pela mãe, contribuindo, de certa forma, para imputação de uma culpa sobre si por não atender às representações prescritas. Desse modo, assim como a memória relacionada a todos os espaços percorridos, torna-se inescapável, para Rísia, o vínculo com a figura materna.

A mãe de Rísia é, para ela, um duplo modelo: de mãe e de mulher, de maternidade e de feminilidade. Para um papel ou outro, sobressaem-se a pressão por ser uma boa mãe e uma boa mulher, assim como a culpa que advém da certeza de que é, sempre será, impossível atender às expectativas que se sobrepõem. Nessas "provações conflituosas, a mulher e a mãe sentem-se igualmente perdedoras" (Badinter, 2024, p. 155). Parece ser possível também estender essa reflexão ao papel de filha, que Rísia ocupa, igualmente, na posição de derrota e fracasso.

Como um traço marcante de sua personalidade, Rísia identifica a existência de uma agonia, a qual atribui à experiência vivida na infância. Sobre esse período, especificamente, é ela também que conta:

Minha infância foi grande, de um tamanho sem medida; havia dias de ela me pesar no estômago e eu quase vomitar. Havia noites de ela me derrubar da cama e eu não poder dormir com ela. Espaço. Não há espaço que preencha uma infância. **Uma infância são ânsias**. Uma infância não preenche espaço algum, ela não cabe, ela se espalha no que eu sou até hoje, no que vou ser sempre (Felinto, 2021, p. 90, grifo nosso).

Apesar de descrever a infância de modo geral – note-se a indeterminação da expressão "uma" infância – como um organismo um tanto disforme, que não preenche espaços, Rísia fala de sua própria vivência quase como um sujeito, algo com capacidade de ação e intervenção. Os efeitos de ser uma criança pobre e carregar traumas variados, que incluem uma má relação com o pai, a mãe, os irmãos e até a madrinha, com quem seu pai traía sua mãe, são sentidos por Rísia na forma do que a psicanálise chamaria de sintoma. Como nos lembra Barbosa (2022), a noção de sintoma está atrelada não só à aparição de um índice, mas também à recorrência com que este se manifesta. No romance, isso se dá pela ânsia por ser criança, e, ainda, pela promessa reiterada de honrar a menina que foi, que provocam desconfortos físicos na personagem: "Há uma ânsia de vômito inerente a mim; é ela manifestar-se como hoje e todos os cheiros me fazem pior"

(Felinto, 2021, p. 102); "Era um daqueles dias em que uma infância era tão pesada para mim que eu estava a ponto de vomitá-la" (Felinto, 2021, p. 160).

Entretanto, considerando o caráter deste estudo e seu objetivo central de realizar uma análise *literária* da obra, utilizamos o termo "sintoma" para indicar, tão-somente, um fenômeno subjetivo referido pela narradora sobre um mal-estar físico. A dificuldade de narrar é latente, assim como a dificuldade de regressar. Indo até Tijucopapo, Rísia precisa rememorar a infância vivida ao lado de sua mãe, mas também contar a história desta, e é por isso que retornar à cidade é retornar à mãe. É interessante notar que o enjoo que a personagem sente é justamente um dos principais sintomas de gravidez, isto é, pode ser visto como mais um fio simbólico que a liga ao universo materno.

Outro sintoma que atormenta a narradora é a dor de cabeça. Cabe notar que é pela combinação da narração em tempo passado (a infância, a escola, a relação com a família, os dias em São Paulo) e em tempo presente (a viagem até Tijucopapo) que Felinto grava esse como um fator marcante para Rísia:

É com grande dor de cabeça que hoje vou pelo mundo. Meio-dia é a pior hora. Eu já fui a médicos e médicos. Minha dor de cabeça é da vida. E começou com o nascimento de minha mãe. E se estende hoje a todas as partes minhas. Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucopapo, onde nasceu mamãe (Felinto, 2021, p. 32).

12

Os sintomas são uma espécie de companhia para Rísia enquanto ela ruma não só para Tijucopapo, mas pela vida, considerando que se iniciaram antes mesmo de ela própria vir ao mundo – "começou com o nascimento de minha mãe" – e se estendem até o presente narrativo, ela já uma adulta formada. Todo esse mal-estar assola a narradora, e aqui cabe atentar para o significado do verbo: "pôr por terra; devastar, arruinar, destruir"; "pôr em grande aflição; consternar, agoniar" (Michaelis, 2015, n. p.). É justamente em uma busca pela terra que a personagem se encontra, e esta é, por si só, sua ruína, um gerador de ânsias, dores de cabeça e agonias.

RÍSIA: vingança, revolução e criação

Como vimos, são inúmeras as razões pelas quais Rísia sente remorso, angústia, agonia, mal-estar. Interessa-nos, nesta seção, verificar em que esses sentimentos se transformam no romance, ou, pelo menos, já que não são suprimidos em momento algum, de que outros aspectos eles vêm acompanhados.

A criação, isto é, a atividade imaginativa, é o mais latente deles. Rísia se descreve "mentindo assim descaradamente, criando meus sonhos" (Felinto, 2021, p. 167). Essa capacidade parece compor sua personalidade desde o princípio. Rísia

conta sobre uma impaciência advinda do fato de que, para brincar, precisaria antes achar o brinquedo: "Eu queria logo brincar. Queria logo achar um brinquedo, minha maior impaciência era que um acontecimento só pudesse vir depois do outro" (Felinto, 2021, p. 158). Em um 7 de Setembro, Dia da Independência, Rísia queria "um brinquedo que fosse um brinquedo de guerra, uma batalha com todos os meninos da rua" (Felinto, 2021, p. 159). Esses brinquedos passam a existir pela via da imaginação: "Eu desejava que fosse inverno de chuvas torrenciais para espatifar bolotas de lama nos muros com raiva de mamãe, ou para que os meus sonhos fossem com papai se afogando na borrasca das águas do Capibaribe em cheia" (Felinto, 2021, p. 159).

Logo no primeiro capítulo do romance, a narradora nos fala da vontade de escrever uma carta à família. Para isso, no entanto, é necessário encontrar o instrumental adequado – agudo – para a finalidade. A princípio, Rísia considera que tais qualidades são encontradas na língua inglesa – *língua in-familiar*: "Eu quero que o que eu fale se pareça com inglês, outra língua que eu sei falar, uma língua estrangeira. Dizer '*goodbye mother!*' '*goodbye father!*' '*goodbye you!*' serve-me tão mais, às vezes, ao invés de: Adeus mãe! pai! vocês!" (Felinto, 2021, p. 15).

Entre a infância e a vida adulta, podemos vislumbrar uma analogia relacionada aos modos de manipulação do brinquedo e da linguagem, respectivamente. Uma vez encontradas, as duas ferramentas ganham materialidade alicerçadas na criação imaginativa, seja para executar as regras do jogo lúdico da criança, seja para efetuar o gesto de revide. A vingança contra pai, mãe, irmãos e outras pessoas que passaram por sua vida de forma indelével existe, muitas vezes, em gestação: na cabeça de Rísia, nas agonias de seu corpo, nem sempre se transformando em ações práticas contundentes. Apesar disso, as estratégias de enfrentamento ganham forma via linguagem, através da qual ela pode criar seus "brinquedos de guerra".

Um aspecto central para pensar o viés criativo no romance é o guaraná. A bebida, um refrigerante que alude a uma fruta típica da Amazônia, surge como símbolo de algo que Rísia deseja, mas que lhe é negado – por extensão, um objeto de desejo para a classe econômica à qual a pequena Rísia pertencia, no Recife de sua infância. A primeira aparição desse item é no Natal de 1964, no capítulo 3. Coincidentemente, quando estoura a notícia da ditadura, Rísia está diante de um guaraná, que seria tomado por ela, por inteiro, pela primeira vez. Integrante de uma família pobre e numerosa, o guaraná era um luxo a que ela não tinha direito; e não pôde desfrutar dele naquela ocasião, porque foi preciso embarcar num ônibus às pressas, com receio do que viria na chamada "Revolução" – a pressa foi tamanha que ela e Ruth, uma colega, embarcaram no ônibus errado. A experiência resultou

em uma sentença: "Revolução – meu guaraná em cima do balcão, minha casa sem televisão" (Felinto, 2021, p. 25).

A Rísia adulta enxerga o mundo com as lentes e os parâmetros da infância. Extremamente crítica a São Paulo e suas festas, a narradora assim descreve um dos bairros mais ricos da metrópole: "O Higienópolis paulista é o onde se bebem guaranás inteiros" (Felinto, 2021, p. 118), isto é, a fartura de alguns em São Paulo é descrita em oposição à pobreza vivida por ela e sua família em Recife, valendo-se de um item simbólico que passa a significar o não pertencimento da personagem à nova cidade, àquele novo mundo.

Quando a narradora vai fazer a sua própria revolução, termo que se opõe gráfica e semanticamente ao "Revolução" em maiúscula que ela ouviu na infância, fazendo referência à ditadura (Felinto, 2021, p. 25), ela diz: "Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi" (Felinto, 2021, p. 138). Assim, a narradora assinala um outro objetivo de sua jornada até Tijucoapapo, que se junta a outras motivações explicitadas ao longo da narrativa: não se trata de uma viagem (apenas) para investigar *por que* sua mãe nascera naquela terra, *se* ela nascera ali ou até mesmo se a sua mãe nascera; nem uma viagem para "renascer" (Felinto, 2021, p. 32), mas uma jornada de vingança.

Já próximo de chegar a Tijucoapapo, o diálogo entre Rísia e um homem não nomeado, a primeira pessoa com quem ela fala desde que saíra de São Paulo, merece destaque:

- O que acha?
- Acho que sim... só que... preciso chegar a Tijucoapapo...
- Continue pela mata. Chegará ao anoitecer. Nos encontraremos lá depois de amanhã, o que me diz?
- Digo que sim. Mas essa guerra, de que se trata? O que se conquista?
- *Guaranás pela metade no balcão*, amores perdidos, o poder da chuva, da areia e das pitombas... – o homem sorriu e beijou-me os lábios. – Por que vai para Tijucoapapo?
- Porque foi lá que minha mãe nasceu. – e pus-me a galope.

(Felinto, 2021, p. 150, grifo nosso).

A alusão ao guaraná na fala do personagem é indicador de que toda essa viagem é inventada, inclusive os personagens e suas falas, por Rísia – narradora inventada, por sua vez, por Marilene Felinto. Note-se que o homem não tinha como saber sobre o que ela viveu na infância, mas sabe; e isso não configura uma quebra

da verossimilhança da narrativa, mas apenas reforça o caráter imaginário do que Rísia nos conta e nos faz desconfiar dessa narradora. Todavia, ela própria assume, em diferentes momentos, e mais ainda ao final do romance, que está inventando. Quando chega a Tijucopapo, eis o que ela encontra:

Então saíram as mulheres. Umas dez. Eu pude vê-las pela janela montando o lombo de cavalos sem sela. Havia mulheres assim, então, a minha herança, mulheres que não fossem minha mãe. Eram umas mulheres de cabelos grossos como cordas arrastando pela crina do cavalo. Eram umas mulheres que eu vira nascer, só podia ser. Só podiam ser. [...] Uma paisagem revolucionária de mulheres guerreiras. Eram mulheres que não eram minha mãe. Essas mulheres, que não eram minha mãe, tinham a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor as fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. Mulheres na defesa da causa justa.

E eu que já estava em Tijucopapo.

Eu já estava em Tijucopapo. Uma passagem. *Um passe de fantasia, quase um intervalo entre pensamentos, um único passo*. (Felinto, 2021, p. 169).

Quando a narradora diz que vira as mulheres nascerem, "só podia ser"; e que elas só "podiam ser", sem desenvolver seu pensamento, interpretamos que a cena que ela descreve é uma confirmação de seus pensamentos, de sua imaginação – ela tem a impressão de que já viu aquelas mulheres antes porque elas foram moldadas no solo fértil da imaginação de Rísia, e continuam a existir ali. Pouco antes, inclusive, a narradora assinala que não estava delirando (Felinto, 2021, p. 168), o que supostamente afastaria interpretações como a nossa, mas que, a nosso ver, apenas reforçam que a Tijucopapo, a viagem e as mulheres guerreiras são parte de um devaneio criativo – existem, sim, mas na esfera criativa.

A invenção é assumida por Rísia já nos últimos parágrafos do romance. Ela conta que havia sonhado na noite anterior que estava "mesmo indo vingar a menina que existe dentro de mim" (Felinto, 2021, p. 175). Em seguida, conclui: "O que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucopapo eram, enfim, como eu fazendo sombra no chão, meio-dia de sol de fogo, caminho da BR" (Felinto, 2021, p. 175).

Ao citar sua experiência para tratar de modo mais coletivo sobre a escrita feita por mulheres, Cixous (2022, p. 43) cita o silenciamento de si como um gerador de mal-estar diverso: "[...] me senti plena de torrentes luminosas a ponto de explodir [...]. E eu também nada disse, nada mostrei; não abri a boca [...]. Tive vergonha. Tive medo e engoli minha vergonha e meu medo". Ao falar sobre mulheres que, sentindo

agitar-se em si "uma estranha vontade" criativa, "de pôr para fora coisas novas" (Cixous, 2022, p. 46), julgaram estar doentes, a francesa parece falar também de Rísia, acometida por dores de cabeça, enjoos e inventos variados (brincadeiras, sonhos, uma guerra etc.).

É também nesta esfera criativa que se gesta – observe-se a duração simbólica da viagem: 09 meses, justo o tempo de gestação humana (Felinto, 2021, p. 169) – a vingança de Rísia contra o mundo, mas principalmente contra seus pais. No final do livro, ela sugere que a vingança a que se referia não resultaria em ações práticas:

Mas eu não sei se mato alguém. Acho que não sou de nada. Minha força, minha ânsia de vingança, o que eu tenho a descontar, não me leva longe assim, a uma foto minha sob os dizeres de 'procura-se, parricida', papai, sorte sua. Sorte sua de eu não ter força suficiente para me transformar numa marginal que matou você (Felinto, 2021, p. 174-5).

Entretanto, em nossa análise, não se trata de uma vingança que não ocorreu. Rísia se vinga pela via da criatividade. Do ponto de vista metalinguístico, considerando que é ela quem assume a narração da história, a vingança ocorre através da linguagem, da escrita do próprio relato de viagem. Nesse sentido, é interessante notar o seu desejo de escrever em inglês uma carta endereçada a seus pais, pessoas pobres e, pelo que se dá a entender, sem instrução. Se essa vingança não lhes atingiria, visto que provavelmente eles sequer entenderiam a carta, a vingança tem um fim em si mesmo, no próprio gesto criativo, pelo que há de significado para Rísia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar dos refluxos da memória e da linguagem que dão forma à narrativa de *As mulheres de Tijucopapo*, a viagem de regresso de Rísia se aproxima, ao menos na dimensão discursiva, da cidade materna colocada no horizonte da narradora: "Mãe, eu cheguei a Tijucopapo, o lugar que você não honrou" (Felinto, 2021, p. 173). Essa passagem do relato é engendrada por Marilene Felinto através da reivindicação de uma imagem que é índice do signo de inquietude sob o qual se organiza a narrativa: a estrada sobre a qual Rísia caminha – com as possibilidades de idas e voltas no espaço e no tempo.

Essa coreografia de um corpo errante, vivo, no "caminho da BR", vem acompanhada do atrito inerente a qualquer movimento, esta força de oposição que resiste à mobilidade desimpedida. No campo das dinâmicas sociais, María Lugones (2020, p. 362) chama de resistência "o senso mínimo de agência necessário para que a relação oprimir ->< - resistir seja ativa". Mais adiante, ainda

pensando em formas de resistência às imposições de diferença da colonialidade, a teórica afirma que um diálogo possível com o homem moderno iria requerer sua redenção, mas também sua autodestruição. O mesmo espírito revolucionário está presente na narradora-personagem Rísia, movida pelo ódio, pelo desejo de vingança e por não saber o que é o amor, o que fazer com ele.

Em *As mulheres de Tijucoapo*, esse aspecto está intrinsecamente relacionado à possibilidade do exercício da fabulação, do ato de elaboração ficcional. Dessa forma, Marilene Felinto cria uma obra alinhada ao que pensa Hélène Cixous (2022, p. 68) sobre livros escritos por mulheres: "um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo". Isso porque o espaço de escrita para a mulher é alcançado "somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei [...]" (Cixous, 2022, p. 68).

No percurso de leitura, realçamos alguns índices narrativos que permitem reconhecer a inscrição dos episódios no plano imaginativo do discurso de Rísia, constituindo, assim, um modo de resistência via elaboração com a linguagem. O fraseado do texto (em seus aspectos morfossintáticos e fônicos), a elaboração de imagens (como a do guaraná), a presença de hesitações, além da recursividade de ideias e expressões, confluem para a percepção da depuração da linguagem do romance, ainda que outros recursos – a exemplo do fluxo de consciência – apontem para o despojamento da enunciação.

Com esta leitura analítico-interpretativa, percebemos como essa noção de resistência se espraia por diferentes dimensões do romance de Felinto. Observamos que o ímpeto propulsor da viagem da narradora se relaciona com a busca de revolta contra o condicionamento familiar – seja em oposição à violência perpetrada pelo pai, seja ao modelo feminino cristalizado pela mãe. Em escala mais ampla, Rísia propõe um gesto de insurreição contra a permanência de um regime social, e também imaginário, no qual marcadores de raça, classe e gênero são manipulados como operadores de subalternização.

REFERÊNCIAS

ASSOLAR. In: *MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/assolar/>. Acesso em: 07 out. 2023.

BADINTER, Elisabeth. *O conflito*. Tradução Véra Lucia dos Reis; revisão técnica Joel Birman. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

BARBOSA, Marlon Augusto. Os usos do sintoma. *Lacuna: uma revista de psicanálise*, São Paulo, n. 13, 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/03/16/n-13-09/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

- BOSI, Alfredo. Poesia Resistência. *In*: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977. p. 139-192.
- BOSI, Viviana. Andança pelo agreste de si mesma (1992). *In*: FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Prefácio: Beatriz Bracher / Posfácio: Leila Lehner / Ensaio: João Camilo Penna / Fortuna crítica: Marilena Chaui, José Miguel Wisnik, Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 233-235.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-322.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Tradução Natália Guerellus, Raísa França Bastos. 1. ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2022.
- CHAUÍ, Marilena. Prefácio à primeira edição (1982). *In*: FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Prefácio: Beatriz Bracher / Posfácio: Leila Lehner / Ensaio: João Camilo Penna / Fortuna crítica: Marilena Chaui, José Miguel Wisnik, Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 224-227.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2019. p. 369-383.
- FARIAS, Cinthia Nunes de Freitas; LIMA, Glaucineia Gomes de. A relação mãe-criança: esboço de um percurso psicanalítico. **Estilos da Clínica**, 2004, v. IX, n. 16, p. 12-27. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/estic/article/view/45967/49581>. Acesso em: 08 out. 2023.
- FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. 4. ed. [S. l.]: edição da autora, 2019.
- FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Prefácio: Beatriz Bracher / Posfácio: Leila Lehner / Ensaio: João Camilo Penna / Fortuna crítica: Marilena Chaui, José Miguel Wisnik, Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- LEHNER, Leila. O mapa de uma utopia. *In*: FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Prefácio: Beatriz Bracher / Posfácio: Leila Lehner / Ensaio: João Camilo Penna / Fortuna crítica: Marilena Chaui, José Miguel Wisnik, Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 178-187.

LUGONES, María. Rumor a um feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.

PREFEITURA DE GOIANA. 30ª festa da "Batalha das Heroínas de Tejucupapo" começa nesta quarta. *Prefeitura Municipal de Goiana/PE*, Goiana, 25 abr. 2023. Disponível em: <https://goiana.pe.gov.br/2023/04/25/30a-festa-da-batalha-das-heroínas-de-tejucupapo-comeca-nesta-quarta/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Controvérsias sobre mestiçagem no Brasil em Marilene Felinto. *Terceira margem*, v. 13, n. 20, p. 112-127, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/11040/8056>. Acesso em: 08 out. 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.