

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM**

EBY CRIS SALES PIRES SANTORE

**ANIMAIS POÉTICOS, POESIA ANIMAL:
UM LANCE EM VERSOS DE DIVANIZE CARBONIERI**

**CUIABÁ-MT
2025**

EBY CRIS SALES PIRES SANTORE

**ANIMAIS POÉTICOS, POESIA ANIMAL:
UM LANCE EM VERSOS DE DIVANIZE CARBONIERI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagem, Área de Concentração Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis.

**CUIABÁ-MT
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

S237a Santore, Eby Cris Sales Pires.

Animais poéticos, poesia animal: um lance em versos de Divanize Carbonieri [recurso eletrônico] / Eby Cris Sales Pires Santore. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 117 f., pdf). -- 2025.

Orientador: Célia Maria Domingues da Rocha Reis.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2025.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Animalidade. 2. Subjetividade. 3. Divanize Carbonieri. 4. Mulher. 5. Animal. I. Reis, Célia Maria Domingues da Rocha, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: ANIMAIS POÉTICOS, POESIA ANIMAL: UM LANCE EM VERSOS DE DIVANIZE CARBONIERI

AUTORA: DOUTORANDA EBY CRIS SALES PIRES SANTORE

Tese defendida e aprovada em 31 de julho de 2025.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. DOUTORA CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS (PRESIDENTE BANCA/ORIENTADORA)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

2. DOUTORA MARIA PERLA ARAÚJO MORAIS (MEMBRO INTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

3. DOUTOR VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA (MEMBRO INTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

4. DOUTORA IDA MARIA SANTOS FERREIRA ALVES (MEMBRO EXTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

5. DOUTOR NELSON MARTINELLI FILHO (MEMBRO EXTERNO)

INSTITUIÇÃO: INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESPÍRITO SANTO - IFES

6. DOUTORA MARINETE LUZIA FRANCISCA DE SOUZA (SUPLENTE)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

Cuiabá - MT, 31 de julho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por VINICIUS CARVALHO PEREIRA, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso, em 08/08/2025, às 08:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por MARIA PERLA ARAUJO MORAIS, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso, em 08/08/2025, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS, Usuário Externo, em 08/08/2025, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Ida Maria Santos Ferreira Alves, Usuário Externo, em 15/08/2025, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Nelson Martinelli Filho, Usuário Externo, em 23/10/2025, às 19:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 8183374 e o código CRC CEB0B8E8.

[...] a poesia e o pensamento são um sistema único.
 A fonte de ambos é a vida: escrevo sobre o que vivi
 e vivo. Viver também é pensar e, às ve-
 atravessar essa fronteira no qual sentir e pensa-
 fundem: isso é poesia.
 Octavio Paz

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese não teria sido possível sem a contribuição de muitas pessoas, a quem deixo registrada a minha gratidão.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis, por sua escuta atenta, suas leituras generosas e seu olhar crítico que soube me conduzir com rigor e sensibilidade. Sua orientação foi muito importante para que este trabalho encontrasse seus caminhos.

À Universidade Federal de Mato Grosso, agradeço pela estrutura acadêmica, pelas oportunidades de formação e pelo ambiente intelectual que possibilitou o amadurecimento da pesquisa.

À Secretaria Estadual de Educação do Estado de Mato Grosso, pela concessão da licença qualificação, que me permitiu dedicação à leitura e à escrita.

Sou grata à Áurea, Mírian, Fernanda, Kátia e Cristiano pela escuta e pelas discussões importantes.

Aos meus amigos e familiares, agradeço pela paciência nos momentos de ausência, pelo incentivo constante e por me lembrarem, mesmo nos dias mais difíceis, da importância de seguir.

Por fim, dedico este trabalho aos que caminham nas margens, nas bordas da linguagem e da existência — humanos e não humanos — cuja presença silenciosa e resistência inspiram o desejo por outras formas de vida, pensamento e escrita.

Ao Ivan, marido.
À Sofia e Bento, filhos.

RESUMO

Esta tese examina a relação entre o animal e o humano na produção poética de Divanize Carbonieri, com foco na construção de duas subjetividades centrais: a do animal e a da mulher, bem como na forma como ambos se articulam com a temática da morte. Buscamos compreender o modo por meio do qual a poeta trabalha a linguagem literária no poema, nos seus componentes estruturais e, nesse âmbito, na maneira como se vale da figura do animal como um recurso estético que evidencia um limiar entre o humano e o não humano, e da mulher e do animal como seres subjugados, submetidos à dominação e violência. Nos versos, os animais compartilham com os humanos a condição de seres vivos, sujeitos à mortalidade, ao sofrimento e às necessidades biológicas; por outro lado, eles também representam uma alteridade radical, com formas de vida e padrões de comportamento que não se enquadram nas normas racionais e culturais que governam a existência humana. Por isso, a poeta inscreve o animal ao mesmo tempo em que disponibiliza o humano com subjetividade animal, o que alude a uma animalidade intrínseca no humano, manifesta em comportamentos violentos. O modo como os animais são tratados reflete essa violência, seja na objetificação, no domínio ou no sacrifício desses seres considerados inferiores, o que se estende à estrutura de poder que afeta humanos e não humanos. A análise está ancorada nas contribuições filosóficas de Jacques Derrida (1990) acerca da desconstrução do logocentrismo; de Maurice Merleau-Ponty (2018), sobre a percepção, do corpo, da carne; e de Maria Esther Maciel (2016), com suas pesquisas sobre animalidade. Para estudo da imagem poética, com seus amplos recursos, fizemos uso, principalmente, de estudos de Octavio Paz (1993, 2012), Maria Luiza Ramos (2011), Nilce Sant'Anna Martins (2000). A seleção do *corpus* seguiu critérios que têm por base a expressão lírica de animais em diferentes relações com os seres humanos e as relações de poder sobre o corpo e a submissão imposta à mulher e aos animais.

Palavra-chave: Animalidade; subjetividade; Divanize Carbonieri; mulher e animal.

ABSTRACT

This thesis investigates the relationship between the animal and the human in the poetic production of Divanize Carbonieri, specifically through two subjectivities, the animal and the woman. In light of this, we sought to understand how the poet effectively works with literary language in the poem, its constitutive components, theme, technique, perspective and how she uses the figure of the animal as an aesthetic resource that highlights the threshold between the human and the non-human, portraying both the woman and the animal as subordinated beings subjected to domination and violence. Considering that animals share with humans the condition of existing as living beings, subject to mortality, suffering and biological needs, they also represent a radical otherness, with ways of life and patterns of behavior that do not conform to the rational and cultural norms governing human existence. Thus, the animal is inscribed into the work by the poet, while at the same time the human is presented with an animal subjectivity, alluding to an intrinsic animality within the human being manifested in violent behaviors. This reveals that the way we treat animals reflects violence whether through objectification, domination or the sacrifice of beings considered inferior that extends to the power structures that affect both humans and non-humans alike. The analysis is anchored on the philosophical contribution of Jacques Derrida (1990) about the deconstruction of the logocentrism; of Maurice Merleau-Ponty (2018) about the perceptions surrounding the female body; and of Maria Esther Maciel (2016) with her researches about animality. For the study of the poetical image, with its broad literary resources, we made use of the work produced by Octavio Paz (1993, 2012), Maria Luiza Ramos (2011) and Nilce Sant'Anna Martins (2000). The poem selection, in the corpus of this research, followed criteria based on the lyrical expression of animals in different relationships with humans, and the power relations over the body and submission imposed on woman and animals.

Keywords: Animality, subjectivity; Divanize Carbonieri; woman and animal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I ANIMALIDADE, ALTERIDADE E DOMINAÇÃO: DESCONSTRUÇÕES POÉTICO-FILOSÓFICAS DA FRONTEIRA HUMANO-ANIMAL	32
1.1 O outro do humano: o animal.....	36
1.2 O animal em interface com o humano.....	41
1.2.1 Corpo e mundo: a carne como experiência em “Rumo”	42
1.2.2 O corpo-serpente e o peso do destino em “Desígnio”	49
1.2.3 Olhos avermelhados no aquário: “Tubarão”	55
CAPÍTULO II DESCONSTRUÇÃO DO FEMININO: ENTRE A RESISTÊNCIA À ESSÊNCIA E A CRÍTICA ÀS HIERARQUIAS DE GÊNERO E ESPÉCIE.....	60
2.1 Corpo e violência.....	66
2.2 Controle sobre o feminino.....	74
2.3 A relação com o corpo gordo feminino.....	80
CAPÍTULO III HORIZONTES DA FINITUDE.....	86
3.1 Inútil morte.....	92
3.2 Finitude em movimento: vida, morte e transformação.....	95
3.3 Rastros de feminicídio.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS.....	113

Introdução

a hipomorfa fera
irmanada à fêmea humana
mesma dor e têmpera
(Carbonieri, 2021, p. 21)

Há tempos, desde a pesquisa de mestrado, proponho-me refletir sobre questões relativas à mulher, a subjugação a que tem ela tem sido submetida, uma proposição que me é cara porque inevitavelmente envolve o lugar social em que se deu a minha formação e a das mulheres da minha geração. O viver num invólucro feminino é singular, há situações captadas pelos sentidos que são desconfortáveis, incomodam, mas perante as quais não se consegue reagir e compreender de imediato, precisando de tempo e amadurecimento para que se tenha uma dimensão da situação. E a poesia é o lugar onde isso se mostra, ao mesmo tempo que não se deixa apreender por completo, pois “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”, afirma o filósofo Jacques Derrida (2001, p. 115).

Ao evocar a natureza da poesia e seu impacto, tanto na criação quanto na recepção, com a ideia de "acidente", recorre-se ao inesperado, ao imprevisível do ato criativo, revelando que o poema não é algo inteiramente planejado ou controlado; ele é atravessado por rupturas, por momentos de vulnerabilidade e falhas que, paradoxalmente, tornam-no autêntico. O acidente, no poema, não é um erro, mas parte intrínseca de sua criação, uma característica que o abre para o novo e o inesperado.

Nesse sentido, a poesia pode trazer uma carga existencial capaz de causar impacto tanto no poeta quanto no leitor. O poema não é somente o "se abre como uma ferida", no sentido de que revela fragilidades, dores e conflitos internos do eu lírico, mas também uma possibilidade que "abre ferida" em quem o lê, o que provoca uma reação emocional, uma reflexão, uma desconstrução de certezas.

O processo criativo da poeta abre um leque de possibilidades que podem se relacionar com suas próprias dores, dúvidas e complexidades, enquanto o leitor, ao entrar em contato com o poema, também se abre para ser tocado, movido ou transformado por essas mesmas forças. A poesia, então, é um espaço de partilha de experiências humanas fundamentais, como sofrimento, medo, desejo, perda e amor.

Desse modo, ao afirmar que não há poema “sem acidente” e que todo poema “se abre como uma ferida”, Derrida sublinha o poder transformador da poesia, que pode ir em direção

à fragilidade e ao caos da experiência humana, instigando reflexões muitas vezes desconfortáveis sobre o que significa “ser” humano, sobre os limites da linguagem e sobre nossas relações com os outros e com o mundo.

Essas reflexões me encaminharam para o percurso de seleção do *corpus* desta tese. Inicialmente, dediquei-me à leitura de obras de poetas brasileiras, portuguesas e africanas¹ do

¹ Autoras e obras, em ordem alfabética:

1- **Lucinda Nogueira Persona**, atuou como professora, escritora, membro da Academia Mato-grossense de Letras (cadeira nº 04). Obras de poesia publicadas: *Por imenso gosto* (1995); *Ser cotidiano* (1998); *Sopa Escaldante* (2001); *Leito de Acaso* (2004); *Tempo comum* (2009); *Entre uma noite e outra* (2014); *O passo do Instante* (2019). Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/lucinda-nogueira-persona-10-esp>. Pesquisado em 15/08/2025.

2- **Marta Helena Cocco**, poeta, contista e crítica literária que vive em Mato Grosso, natural de Pinhal, Rio Grande do Sul, nasceu no ano de 1966. Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso – campus Tangará da Serra, e no programa de Pós-graduação PROFLETRAS no campus de Sinop. É membro da Academia Mato-grossense de Letras (cadeira nº 18). Obras publicadas: *Sete Dias* (2007), *Sábado ou cantos para um dia só* (2011), *Doce de formiga* (2014), *Sabichões* - haicais infantis (2016). *Escrituras animais* (2020). *As coisas cansadas das mesmas coisas* (2021). *Sabichões Descolados* (2025). Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/marta-cocco-24>. Pesquisado em 15/08/2025.

3- **Marli Terezinha Walker**, poeta membro da Academia Mato-grossense de Letras (cadeira nº 02). Publicou os livros de poesia: *Pó de serra* (2006/2017), *Águas de encantação* (2009), *Apesar do amor* (2016), *Jardim de ossos* (2020) e o romance *Coração Madeira* (2020); *Inferno e paraíso na poética de Adriane Rocha* (2009) e *Mulheres silenciadas e vozes esquecida: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso* (2021). Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/marli-walker-cb>. Pesquisado em 15/08/2025.

4- **Marilza Ribeiro**, nasceu em Cuiabá, em 27 de março de 1934. Graduou-se em Psicologia, pela Faculdade de Ciências e Letras São Marcos, em São Paulo - SP. Escritora e desenhista. Obras poéticas: *Meu grito* – poemas para um tempo de angústia (1973), *Corpo desnudo* (1981) e *Cantos para a terra do sol* (1997). Disponível em: https://antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/mato_grosso/marilza_ribeiro.html. Pesquisado em 15/08/2025.

5- **Luciene Josefa de Carvalho**, natural de Corumbá-MS, 1965. Poeta, dramaturga e escritora brasileira. Graduada em teatro pela Escola de Teatro da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Membro da Academia Mato-grossense de Letras (cadeira nº 31). Em 30 de setembro de 2023, foi empossada como presidente da Academia Mato-Grossense de Letras (AML), tornando-se assim, a primeira mulher negra a liderar a instituição em 102 anos de existência. Obras publicadas: *Devaneios Poéticos* (Coletânea) (1994); *Teia* (2000); *Caderno de Caligrafia* (2003); *Porto* (2005); *Cururu e Siriri do Rio Abaixo* (2007a); *Aquelarre ou o Livro de Madalena* (2007b); *Sumo da Lascívia* (2007c); *Conta-Gotas* (2007d); *Insânia* (2009); *Ladra de Flores* (2012); *Dona* (2018), *Na Pele* (2020). Disponível em: <https://academiamtdeletras.com.br/luciene-carvalho/item/156-luciene-carvalho>. Pesquisado em 15/08/2025.

6- **Alice Ruiz** é poeta, compositora e tradutora, nascida em Curitiba, em 1946. É uma das figuras centrais na difusão de haicais no Brasil, ministrando oficinas desde 1990. Como compositora, tem parcerias com grandes nomes da música nacional, como Chico César, Itamar Assumpção e Zeca Baleiro. Vencedora do Prêmio Jabuti por seus livros de poesia *Vice-versos* (1988) e *Dois em um* (2008), é autora de mais de vinte obras, desde prosa poética, como em *Proesias* (2010), até haicais, dentre as quais *Desorientais* (1996), *Yuuka* (2004) e *Outro silêncio* (2015) e *Amorumorumor* (2020).

7- **Odete Costa Smedo** nasceu no dia 7 de novembro de 1959, em Bissau, Guiné-Bissau. Poeta, professora universitária e política, atualmente ocupa o cargo de segunda vice-presidente do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Como escritora, é considerada a principal poeta da sua geração no país, tendo recebido, em 2003, o prêmio de “personalidade literária”. Doutora em letras pela Puc Minas, contam-se entre suas obras publicadas estão: *Entre o ser e o amar* (1996), *No fundo do canto* (2000). Disponível em: https://recantodopoeta.com/odete-semedo/#google_vignette. Pesquisado em: 18/08/2025.

8- **Paulina Chiziane** nasceu em 04 de junho de 1955, em Manjacaze, uma vila moçambicana. Na juventude, atuou na Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), durante a Guerra de Independência. Suas obras são *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2009), *O canto dos escravizados* (2017). Disponível em: <https://brasile scola.uol.com.br/literatura/paulina-chiziane.htm#Biografia+de+Paulina+Chiziane>. Pesquisado em: 21/08/2025.

final do século XX e início do século XXI. A intenção inicial foi ampliar meu conhecimento de literatura, especificamente, do texto poético produzido por mulheres, dos assuntos que elas abordam, resultantes de suas questões culturais, sociais, familiares, vivências as mais diversas, e os recursos formais que utilizam.

Desse inventário, a pesquisa acabou centrando-se na poética de Divanize Carbonieri, professora, crítica literária e escritora, pela relevância de suas produções individuais, pela forma como suas obras tencionam, cada uma a seu modo, as relações entre corpo, linguagem, gênero, animalidade e morte, sobretudo nas obras *Entraves* (2017); *Grande depósito de bugigangas* (2018); *A ossatura do rinoceronte* (2020); *Furagem* (2020). A apresentação da subjetividade humana em seus versos, ressoa em situações que se observa no âmbito das vivências, alterando a maneira de ver a realidade. Situações cujas nuances vão muito além da realidade imediata. Situações e versos que, à primeira vista, poderiam parecer comuns,

9- **Conceição Evaristo** nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Graduada em Letras pela UFRJ. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Ingressa na cena literária a partir dos anos 90, quando passa a publicar seus textos na série Cadernos Negros, publicação do Grupo Quilombhoje. Obra poética: *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008). Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/conceicao-evaristo/>. Pesquisado em: 18/08/2025.

10- Jarid Arraes é nascida em Juazeiro do Norte, Cariri (CE), em 12 de fevereiro de 1991 escritora, cordelista e poeta. Obras publicadas: coletânea *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017) e *Um buraco com meu nome* (2018). Disponível em: <https://jaridarraes.com/biografia/>. Pesquisado em 21/08/2025.

11- **Mel Duarte** nasceu em São Paulo em 1988, é escritora, poeta, *slammer* e produtora cultural. Começou a escrever aos oito anos de idade e iniciou sua atuação no mundo literário participando de saraus em sua cidade no ano de 2006. Obras publicadas: *Fragmentos Dispersos* (2013) e *Negra, nua, crua*, (2016). Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1217-mel-duarte>. Pesquisado em 21/08/2025).

12- - Adília Lopes, pseudônimo literário de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nasceu em Lisboa em 1960 e faleceu a 30 de dezembro de 2024. Livros de poesia publicados: *Um Jogo Bastante Perigoso* (1985) *Irmã Barata*, *Irmã Batata* (2000), *Manhã* (2015), *Bandolim* (2016), *Estar em Casa* (2018), *Dias e Dias* (2020), *Choupos* (2023), *Dobra* (2024). Disponível em: <https://www.wook.pt/autor/adilia-lobes/9195>. Acessado em 15/08/2025. Disponível em: <https://www.assirio.pt/autor/adilia-lobes/9195>. Pesquisado em 15/08/2025.

13- **Ana Luísa Amaral** nasceu em 5 de abril de 1956, em Lisboa. E faleceu no dia 5 de agosto de 2022, no Porto. Foi poeta, professora e tradutora. Autora de mais de trinta livros, entre poesia, teatro, literatura infantil, ficção e crítica. Dentre as obras publicadas estão: *Vozes* (2013), *Escuro* (2015) e *Lumes* (2021). Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/o-que-ha-num-nome/>. Pesquisado em 21/08/2025.

14- **Adélia Prado** nasceu em Divinópolis, no estado de Minas Gerais, em 13 de dezembro de 1935. Em 1965, ingressou no curso de Filosofia em sua cidade natal. Publicou seu primeiro livro — *Bagagem* — em 1976. Para essa publicação, teve apoio dos escritores Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Affonso Romano de Sant’Anna (1937-). Atuou como professora até 1979, quando decidiu se dedicar mais à literatura. Em 2014, ganhou o prêmio canadense Lifetime Recognition. Em 2024, foi a vencedora dos prêmios Machado de Assis e Camões. Obras poéticas publicadas: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013). Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/adelia-prado.htm#Biografia+de+Ad%C3%A9lia+Prado>. Pesquisado em 18/08/2025.

15- **Hilda Hilst** nasceu em 21 de abril de 1930, em Jaú, no estado de São Paulo. Formou-se em direito. Mais tarde, foi morar na Casa do Sol, lugar que se tornou um ponto de encontro de artistas. Entre os anos de 1970 e 1990, Hilda se dedica à poesia e à prosa. Destacam-se, entre os muitos títulos da trajetória de Hilda, *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Cantares de perda e predileção* (1983) – ganhador do Prêmio Jabuti –, *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984). Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/hilda-hilst-a-poesia-em-estado-de-urgencia/>. Pesquisado em 23/08/2025.

revelam profundidade inesperada, como uma lente que captura dimensões invisíveis ao olhar superficial. Seus poemas impressionam pela agudez na escolha lexical e outros recursos na abordagem de questões inerentes ao animal e ao humano. São versos que desnudam a pessoa humana, colocam-na diante de sua vulnerabilidade, de seus medos, da violência que sofre, do controle ou da falta de controle sobre o próprio corpo, sobre sua vida e morte.

Após várias leituras da obra literária de Carbonieri, identifiquei três temas importantes que permeiam sua escrita: a mulher, o animal e a morte. Esses elementos não são apenas recorrentes, mas entrelaçados, revelando uma conexão entre a subjugação da mulher e a do animal. Para afinar essa compreensão, tenho como objetivo realizar um estudo crítico de um *corpus* retirado das obras poéticas da autora, buscando compreender o modo como trabalha a linguagem literária nos versos, expressando a figura do animal como sujeito em relação com o humano. A hipótese é a de que a poeta inscreve nos poemas a perspectiva sobre o animal e disponibiliza o humano com subjetividade animal. A animalidade no humano se manifesta em comportamentos violentos e a maneira como trata os animais revela a subjugação que se assemelha àquela dada à mulher.

Em sua poética, Carbonieri utiliza a imagem do animal como um recurso estético que evidencia um limiar entre o humano e o não humano. Ao comparar a mulher ao animal, a autora sugere que ambos compartilham uma condição de opressão, seja pela exploração física e econômica, seja pela objetificação e controle. Mas a poeta matogrossense transcende essa comparação ao investigar a animalidade presente no próprio ser humano, abordando comportamentos que revelam a brutalidade e a violência latente na condição humana. Através dessa estética, ela aprofunda o debate sobre as fronteiras entre humanidade e animalidade, sobre os limites e as interações entre esses dois universos.

É importante ressaltar que, nos versos, apesar de haver interação entre humanos e animais, estes preservam sua natureza ou condição de que é “outro porque é um corpo sem alma, um simples mecanismo” (Nunes, 2007, p. 4), o diferente, considerado oposto ao humano, pensamento que ganhou corpo na teoria mecanicista de Descartes, difundida nos séculos XVII e XVIII, segundo a qual:

[...] o homem é o animal racional, tendo na sua razão ou na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. Mas o ser do homem coincide, de acordo com o ponto de vista cartesiano, que é o ponto de vista moderno, com a evidência do pensar. O animal é o que de mais estranho a nós se torna. (Nunes, 2007, p.4).

Esse pensamento foi responsável pela cisão entre o animal e o humano, assim como pela negação da animalidade no próprio ser humano. Se considerarmos o "bestiário" (Santos, 2018, p.234), gênero literário da Idade Média, escrito tanto em prosa quanto em verso, encontramos uma relação distinta, ancorada na visão cristã do mundo. Esses bestiários apresentavam animais reais ou imaginários com descrições físicas e emocionais, sempre com objetivos moralizantes, que serviam como ensinamento aos seres humanos. Na perspectiva medieval, havia uma proximidade e um parentesco simbólico entre humanos e animais. Reconhecia-se o animal como parte integrante da ordem moral do mundo. No entanto, essa relação foi progressivamente alterada com o advento do racionalismo cartesiano, que deslocou a visão tradicional e relegou o animal ao reino do selvagem e irracional, enfatizando o que ele tem de mais feroz e desvinculando-o de sua conexão com o humano. A mudança filosófica consolidou a divisão entre razão e instinto, entre cultura e natureza, empurrando a animalidade para a periferia da identidade humana.

A questão do animal e da animalidade, a partir do pensamento de Jacques Derrida (2002), oferece uma perspectiva essencial para refletir sobre as relações entre o animal e o humano. Derrida questiona as fronteiras estabelecidas pela filosofia e cultura ocidental, que tradicionalmente colocam o ser humano como superior ao animal, desconsiderando sua própria animalidade. Esse pensamento abre espaço para uma reavaliação do vínculo entre os seres humanos e os animais, não apenas no sentido afetivo, como ocorre com os animais de estimação, mas também no reconhecimento das violências impostas a eles.

A abordagem derridiana nos faz reconsiderar as formas de exploração, controle e sofrimento que os animais enfrentam, ao mesmo tempo que revela como essas violências refletem questões mais amplas de dominação, subjugação e opressão, que podem ser estendidas à própria condição humana. A maneira como tratamos os animais oferece, assim, uma lente para compreender a violência em suas múltiplas formas, que vão desde a objetificação e o sacrifício de seres considerados inferiores até a própria estrutura de poder que afeta tanto os humanos quanto os não humanos. Dessa forma, pensar a animalidade nos termos de Derrida não é apenas uma reflexão sobre o outro (o animal), mas também uma autocrítica sobre a maneira como a humanidade se constitui e exerce poder sobre os corpos e as vidas de todos os seres.

Derrida (2001) e outros pesquisadores, como Maria Esther Maciel (2016) e Gabriel Giorgi (2016), buscam superar a visão cartesiana, que historicamente impôs uma cisão radical entre o humano e o não-humano, tratando os animais como seres inferiores, sem alma ou razão, e convidam a reconhecer a singularidade e o valor intrínseco de cada ser vivo. Assim,

ao colocar-se no lugar do outro, esse deslocamento ético desafia as hierarquias antropocêntricas e propõe uma nova forma de relação, baseada no respeito pela alteridade de todas as formas de vida. Esse esforço envolve uma mudança teórica e prática no modo como os humanos se relacionam com os animais.

Refletir sobre esse "outro" demanda um questionamento das estruturas de poder e controle que moldam a maneira como diferentes formas de vida são tratadas e categorizadas. Como destaca Giorgi (2016, p. 13), é preciso considerar os “ordenamentos de corpos” que uma sociedade estabelece, os quais determinam quem merece proteção, cuidado e investimento futuro. Esses ordenamentos atestam a forma como a sociedade organiza as gradações de valor atribuídas às vidas, definindo quais corpos são dignos de preservação e quais são relegados à marginalização, à exploração ou mesmo ao sacrifício.

A partir dessa perspectiva, o ato de colocar-se no lugar do outro não é um exercício meramente empático, mas uma intervenção crítica nos sistemas que legitimam a exclusão, a exploração e a objetificação de determinadas vidas. Isso nos obriga a repensar as gradações de valor entre humanos e não humanos, questionando as práticas que perpetuam a violência contra aqueles considerados inferiores ou descartáveis e a naturalização dessas diferenciações. Assim, essa reflexão vai além de um simples gesto de empatia, abrindo caminho para uma nova ética da coexistência, na qual a singularidade de cada ser, em sua complexidade e irredutibilidade, possa ser plenamente reconhecida e respeitada.

Maciel (2016, p. 14) aponta que existem diversas maneiras de adentrar o espaço intrínseco da animalidade na literatura, seja por meio de descrições diretas, pela conversão da animalidade em metáfora do humano ou por outras formas de "captura" poética que traduzem essa presença. Nesse contexto, a figura do animal se apresenta como tema e se torna um veículo para explorar aspectos mais profundos da condição humana, como os limites entre civilização e selvageria, controle e instinto, o eu e o outro. A animalidade, dessa forma, transcende o simples retrato da vida animal para refletir questões ontológicas e éticas sobre o humano.

Há também as contribuições do Ecofeminismo², que propõe que a desvalorização tanto das mulheres quanto da natureza ocorre de maneira inter-relacionada na sociedade patriarcal do Ocidente. Esses processos de desvalorização se retroalimentam: as mulheres são

² O ecofeminismo é, tanto um campo teórico de estudos, quanto um movimento social que surgiu em resposta à degradação crescente no mundo natural. O termo “ecofeminismo” foi cunhado em 1974 por uma francesa chamada Françoise D'Eaubone (1974), embora pareça ter surgido de forma independente em outros lugares por volta da mesma época (Kheel, 2019, p.24).

frequentemente associadas à natureza e, por essa razão, depreciadas; simultaneamente, a natureza é concebida como feminina e, por isso, igualmente desvalorizada. A opressão dirigida às mulheres é geralmente vinculada a outras formas de dominação, como o classismo, o heterossexismo e o especismo.

A presença do animal é uma constante nas quatro obras poéticas de Divanize Carbonieri citadas, mas também em *Insight dos insetos* (2021), *Vira e mexe, um pet* (2021), *infanto-juvenis*, e *Carga de cavalaria: haicais encavalados* (2021), onde essa relação se torna bastante evidente e específica. Nesses textos, o animal aparece focalizado como metáfora e realidade, que interfere e dialoga com a experiência humana, abrindo espaço para novas formas de compreensão da alteridade e do vínculo entre espécies.

Com o aprofundamento da leitura das obras, direcionei meu olhar para o processo criativo da autora, onde as dimensões da animalidade, feminilidade e morte se sobrepõem, com o intuito de identificar padrões recorrentes e metáforas de reconhecimento e ênfase, revelando que o animal se torna uma figura de linguagem que fornece subsídio para questionar a condição humana e a relação com o outro, seja esse outro um animal literal ou uma figura feminina subjugada.

A seleção dos poemas veio da necessidade de observar como as três dimensões se interligam e se intensificam em diferentes momentos da obra, como a animalidade se destaca, permitindo uma análise da representação do animal como espelho do humano. Na análise do *corpus*, cada uma delas será abordada em um capítulo, com a intenção de discutir como se entrelaçam na poética da autora. O desafio, nesse sentido, é desvendar como a linguagem poética, com seus recursos, é utilizada para entrar na esfera da alteridade animal, e como esse percurso permite iluminar novas faces do humano. Ao abordar a relação entre o animal e o humano, a poesia da autora abre caminhos que possibilitam dimensionar medo, afeto, instinto e violência, além de questões morais e sociais como a exploração e o maltrato do outro, seja esse outro animal ou não.

Quanto à fundamentação teórica, para estudo dos versos fizemos uso, principalmente, de Octavio Paz (2012), Martins (2000) e Ramos (2011). Paz explica que a operação poética transforma a linguagem em um lugar onde as palavras são entidades orgânicas interativas em constante movimento, o que atualiza a compreensão sobre a vida e as experiências que partilhamos.

No uso que faz da linguagem, a poeta opera com efeitos estilístico-sonoros, a exemplo das aliterações e assonâncias construídas nos versos, manifestando estados emotivos,

valorativos, o que provoca no leitor, ouvinte, reações de ordem também afetiva, explica-nos Nilce Sant’Anna Martins (2000), conforme se verifica nos versos abaixo, da obra *Furagem*:

[...]
 paciência se eu não for cordata e meiga
 tenho espinhos enfiados na garganta
 cuspo fora alguns enquanto me afogo
 (Carbonieri, 2020b, p.41)

a garra na jugular
 na mandíbula o denso sangue
 [...]
 só o sopro da existência
 se segura nesse corpo
 tão fino quanto a película
 de uma bolha
 quando explode o que sobra
 são acordes estridentes
 de uma música que não para
 (Carbonieri, 2020b, p. 50)

não serei interrompida
 mesmo que rompida
 [...]
 (Carbonieri, 2020b, p.79)

A Estilística está também associada, em nosso trabalho com os versos, à teoria dos estratos, que Maria Luiza Ramos, com base nos estudos de Roman Ingarden (1960), apresenta como esquema potencial de estudo de uma obra de arte. São procedimentos de análise do texto literário que compreendem “o elemento fônico da linguagem, as unidades significativas de âmbito morfossintático, os objetos representados e os aspectos sob os quais eles se apresentam” (Ramos, 2011, p.21-22). Nessa perspectiva de análise, o *corpus* será analisado nos níveis fonético, morfológico e sintático.

Em relação ao aparato teórico para o aprofundamento semântico, com Maurice Merleau-Ponty (2018) busquei refletir sobre o corpo, o modo como se dá sua percepção, a relação indivisível entre corpo e mente.

Quanto à animalidade na obra, foram usados, sobretudo, estudos de Jacques Derrida (1990) e de Maria Esther Maciel (2016), que fornecem fundamentos para problematizar as fronteiras entre humano e animal, bem como os dispositivos de dominação simbólica e epistemológica que sustentam essas distinções.

Essa animalidade pode ser entendida como uma chave de leitura para repensar a condição humana. Por meio de imagens que oscilam entre a familiaridade e a estranheza, o

animal é tanto um reflexo das emoções humanas quanto um espelho que distorce e questiona nossas certezas sobre identidade, dominação e vulnerabilidade. Ao analisar como a autora incorpora essas questões, é possível perceber que o animal descrito ou simbolizado é um ser que compartilha da trama de existência do humano, relativas à vida, ao viver e à morte.

A animalidade, assim, exterioriza-se como uma possibilidade para refletir sobre as relações de poder no contexto da modernidade decolonial, apresentada como um campo de estudo e prática que busca questionar e desconstruir as estruturas de poder, conhecimento e cultura condicionais, ocorridas durante o período colonial, mas que continuam a influenciar as sociedades contemporâneas. Ela surge como uma resposta crítica ao colonialismo e ao eurocentrismo, propondo formas de pensar e agir que valorizam as perspectivas, saberes e práticas dos povos colonizados. Para tanto, tem-se na colonialidade do poder, conceito desenvolvido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2014), a referência à forma como o colonialismo desenvolveu uma hierarquia global baseada em “raça”, estruturando as relações sociais, econômicas e políticas de modo a privilegiar os grupos dominantes.

O autor destaca, acerca da origem do conceito de raça, que não há um histórico reconhecido antes do período de colonização das Américas. Ele se refere, inicialmente, às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, indicando que uma noção de raça pode ter surgido como uma forma de explicar as disparidades de poder entre grupos variados. No entanto, essa ideia evoluiu para uma construção social que se baseia em supostas diferenças biológicas. Conforme assinala o autor,

[...] historicamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre do-minados y dominantes. Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el inter-sexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus des-cubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedade (Quijano, 2014, p. 203).

Dessa forma, desempenha um papel preponderante na organização social, estruturando um fundamento sobre o qual outras formas de domínio, como a questão de gênero, são construídas. Sobre esta, porém, a pesquisadora Maria Lugones (2020), argumentando que, embora a colonialidade de poder forneça uma estrutura útil, não leva totalmente em conta as complexidades do gênero em contextos coloniais, ressaltando que “é importante entender o

quanto a imposição desse sistema de gênero forma a colonialidade do poder, e o tanto que a colonialidade do poder forma esse sistema de gênero. A relação entre eles segue uma lógica de formação mútua” (Lugones, 2020, p.25). Ela afirma que gênero e sexo são conceitos distintos, mas interligados, que devem ser analisados sob a ótica da colonialidade e da interseccionalidade. O sexo é compreendido como uma categoria biológica; o gênero é uma construção social interseccionada a categorias como raça, classe e sexualidade, objetivando criar hierarquias de poder.

A imposição de um determinado sistema de gênero, que muitas vezes é pautado por normas rígidas sobre masculinidade e feminilidade, é afetada por essa colonialidade. Isso significa que as categorias de gênero e suas expectativas são influenciadas pelas relações de poder impostas durante o colonialismo e que ainda se manifestam fortemente em contextos atuais. Por outro lado, o sistema de gênero também contribui para a manutenção e o fortalecimento da colonialidade do poder, pois reforça a opressão e a subordinação de certos grupos, como mulheres e minorias de gênero.

Lugones propõe uma desconstrução do postulado de Quijano com relação à categoria de sexo compreendida como atributo biológico. Para ela, essa condição biológica é ficção, pois gênero não pode ser reduzido a sexo.

Para a autora, Quijano, na categoria sexo, não considera o gênero como construído, mas como algo dado, inato e intrinsecamente biológico. No sentido reducionista, o homem é aquele que tem o controle, e a mulher, o recurso. Segundo esse entendimento de gênero, as mulheres não têm nenhuma capacidade nem são consideradas na luta pelo controle do acesso ao sexo:

[...] o quadro que Quijano elabora reduz o gênero à organização do sexo, seus recursos e produtos, e parece cair em uma certa pressuposição sobre quem controla o acesso a ele e quem é entendido como “recursos”. Quijano parece dar como certo que a disputa pelo controle do sexo é uma disputa entre homens, competindo entre si pelo controle de recursos que são entendidos como femininos. Parece que ele não entende os homens como “recursos” nos encontros sexuais. Assim como parece que as mulheres não disputam em nenhum nível o controle do acesso ao sexo. As diferenças são pensadas nos mesmos termos em que a sociedade entende a biologia reprodutiva. (Lugones, 2020, p. 60).

Para estabelecer a crítica de que a biologia é uma ficção, Lugones recorre a Julie Greenberg, para quem o sexo biológico é construído e os indivíduos intersexuais precisam ser convertidos em alguma categoria de macho e fêmea, em culturas que passaram pelo processo do colonialismo. Essa realidade é percebida na maneira como algumas culturas lidam com o dimorfismo sexual, que

[...] é uma característica importante para aquilo que chamo “o lado iluminado/visível” do sistema de gênero moderno/colonial. Aqueles localizados no “lado obscuro/oculto” não são necessariamente entendidos em termos dimórficos. Os medos sexuais dos colonizadores os fizeram imaginar que os indígenas das Américas eram hermafroditas ou intersexuais, com pênis enormes e peitos imensos vertendo leite. Mas como esclarece Paula Gunn Allen e outros/as, indivíduos intersexuais eram reconhecidos em muitas sociedades tribais anteriores à colonização sem serem assimilados à classificação sexual binária. (Lugones, 2020 p. 62).

Depreende-se que, antes da chegada dos colonizadores, sociedades tribais reconheciam a diversidade de corpos e identidades sexuais livres das dicotomias e de caricaturizações. Os indivíduos intersexuais eram reconhecidos e suas identidades não eram rotuladas pelo sistema binário, que se tornou predominante a partir da colonização. O europeu não reconhecia nessas comunidades as categorias de feminino e masculino como a dos povos originários. Para Lugones, este é o lado obscuro/oculto do sistema de gênero, de os nativos não serem compreendidos conforme seus próprios critérios.

Lugones não coaduna com a universalidade das categorias de gênero. A pesquisadora se apoia nos trabalhos de Oyèrónké Oyěwùmí sobre os povos Iorubás referente ao gênero, para ampliar a compreensão que se tem dos povos originários na América Latina, evidenciando que, para muitas sociedades pré-coloniais, o gênero não era um princípio organizador, “as diferenças de gênero foram introduzidas, onde antes não havia nenhuma” (Lugones, 2020, p. 70), ou seja, foi uma consequência da colonização ocidental.

[...] o gênero, introduzido pelo Ocidente, [atua] como uma ferramenta de dominação que produz duas categorias sociais que se opõem de maneira binária e hierárquica [...] [nas quais] as mulheres são definidas em relação aos homens, a norma. Mulheres são aquelas que não têm um pênis; não têm poder; não podem participar da arena pública. Nada disso pertencia às anafêmeas iorubás antes da colônia. (Lugones, 2020, p 64).

A imposição do sistema de gênero ocidental às sociedades colonizadas originou uma posição que define as mulheres como subordinadas na relação com os homens, reduzindo suas capacidades e direitos. Situação que requer uma revisão crítica das narrativas de gênero, que visa considerar a diversidade de expressões. Isso envolve uma desconstrução das ideias coloniais que ainda permeiam as sociedades contemporâneas, quando

[...] o sistema de gênero tem um lado visível/iluminado e um oculto/obscuro. O lado visível/iluminado constrói hegemonicamente o gênero e as relações de gênero. Ele organiza apenas as vidas de homens e mulheres brancos e

burgueses, mas dá forma ao significado colonial/moderno de “homem” e “mulher”. (Lugones, 2020, p.76).

Estendendo essa compreensão advinda da colonização dos povos iorubás ao contexto da América Latina, evidencia-se que essa estrutura da sociedade em gênero, homem e mulher, vem como um mecanismo colonial para dominação desses povos para vilipendiar as riquezas, comprometer a forma de organização, enfraquecendo suas estruturas políticas, econômicas e de produção.

Ainda nessa esteira decolonial, as contribuições de Rita Segato (2013) auxiliam na compreensão da violência infringida ao corpo feminino, nesse intuito, a análise dos feminicídios em Ciudad Juárez, México, explora implicações para a violência e o crime na América Latina. A violência contra mulheres e crianças é vista como uma “pedagogia da crueldade”, utilizada para dessensibilizar a sociedade e reforçar o poder das organizações criminosas. Por isso se faz importante, ao discutir a percepção social da violência, considerar que

[...] no podemos entender la violencia como nos la presentan los medios, es decir, como dispersa, mediatizada como anómala y, en algunos casos, como espo-rádica. Tenemos que percibir la sistematicidad de esta gigantesca estructura que vincula redomas aparentemente muy distantes de la sociedad y atrapa a la propia democracia representativa. Y, si pensamos un poco más, concluiremos que necesariamente esa estructura tiene una extensión global y una importancia política, es decir, que interfiere en la política, como también es interferida por centros imperiales. (Segato, 2013, p. 60).

Nos versos de Divanize Carbonieri, observa-se uma experiência ficcional que aproxima as animalidades humanas e não humanas. Mula, gato, peixe, pantera, gafanhoto, águia, cavalo e pássaros são alguns dos seres que a poeta relaciona ao humano na dimensão poética, evidenciando como a figura da mulher está vinculada à condição de similaridade ao trato dado aos animais. Ou seja,

[...] as maneiras de definir, conceituar e descrever os animais estão contaminadas por valores de ordem ética, religiosa ou estética, incidindo também nas definições, conceitos e descrições que os homens fazem de sua própria espécie, além de reforçarem a hierarquia estabelecidas desde o antigo testamento e a cisão moderna entre o homem e o animal. (Maciel, 2023, p.20).

Isso reforça a visão hierárquica que naturaliza a superioridade que se estende “a grupos de humanos, associados pejorativamente a animais” (Maciel, 2023, p. 20). Nos poemas selecionados para a pesquisa, verifica-se essa associação quando a referência às partes do corpo da mulher é feita com termos do corpo de animais, como “anca”, “lombo”. A poeta

alude ao fato de que já houve uma naturalização em relação a esse uso. Nessa representação, é subtraída da mulher aquilo que Derrida (2002, p.17) chama de “próprios do homem”. A mulher fica inserida automaticamente em uma categoria animal, numa perspectiva crítica que direciona o olhar para a questão da violência.

O que se verifica é que a crítica estabelecida na colonialidade de gênero – assinalando o feminismo do século XX, especialmente o feminismo burguês branco – falhou quando não reconheceu as interseções entre gênero, classe, heterossexualidade e raça e concentrou-se na experiência das mulheres brancas, não alcançando mulheres racializadas e indígenas. Lugones ressalta que

[...] também é parte dessa história o fato de que só as mulheres burguesas brancas são contadas como mulheres no Ocidente. As fêmeas excluídas por e nessa descrição não eram apenas subordinadas, elas também eram vistas e tratadas como animais, em um sentido mais profundo que o da identificação das mulheres brancas com a natureza, as crianças e os animais pequenos. As fêmeas não brancas eram consideradas animais no sentido de seres “sem gênero”, marcadas sexualmente como fêmeas, mas sem as características da feminilidade. (Lugones, 2020, p. 72).

O aprofundamento revela que essas representações não são apenas metáforas literárias ou conceituais; elas têm impacto concreto na vida das pessoas e nas estruturas sociais. Ao naturalizar a ideia de que há mulheres consideradas inferiores, animalizadas, as estruturas de poder se reforçam, legitimando a violência de gênero.

É sobre a expressão poética dessa violência desmedida que se assenta esta tese.

A poeta

Divanize Carbonieri posiciona-se em favor da mulher, do animal e da natureza – do ser periférico. Seu estilo poético se caracteriza por uma linguagem concisa e densa, com imagens especialmente criadas a partir de figuras corporais de humanos e animais, que se interpenetram e funcionam como núcleos expressivos.

Formalmente, Carbonieri recorre a quebras sintáticas, pausas abruptas e *enjambement* que fragmentam o fluxo linear do verso, intensificando a tensão rítmica e semântica. O aspecto visual e sonoro de seus poemas é igualmente relevante, seja na disposição gráfica que sugere imagens na página, seja no uso de aliterações e assonâncias, por exemplo, que reforçam o conteúdo.

É uma escrita visceral. A autora aborda questões relativas ao incômodo que afetam o ser do indivíduo. No que se refere à mulher, apresenta situações que aparentemente são

normais – os papéis sociais que a mulher assume fora do ambiente doméstico, o acesso ao conhecimento, com um aparato legal que lhe assegura direitos de igualdade de gênero e domínio sobre seu corpo. Mas, em tudo isso coloca “dobras”: o que está posto joga o tempo todo com o não posto. Toma-se a origem de base criacionista para pensar esse jogo, aquele em que o ser mulher ainda é vista a partir de uma construção do masculino.

Divanize Carbonieri nasceu em Sorocaba, São Paulo. Sua trajetória acadêmica e de escritora a destaca no contexto das Letras no Brasil. É Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, lecionando na área de Literaturas de Língua Inglesa. É professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da mesma universidade. Concluiu o mestrado e o doutorado no Programa de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade de São Paulo. Graduiu-se em Letras, Língua Inglesa e Portuguesa e respectivas Literaturas, e Artes Plásticas³. Coordena o grupo de pesquisa LAALID - Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora. Suas áreas de interesse são as narrativas da pós-colonialidade e da decolonialidade de Língua Inglesa e Portuguesa. Exerce o cargo de Coordenadora de Cultura e Vivência na Pró-reitoria de Cultura, Extensão e Vivência da Universidade Federal de Mato Grosso desde outubro de 2024. É poeta e contista.

Além de sua carreira como professora, Carbonieri também se dedica à tradução, ampliando o alcance de obras literárias e aproximando públicos de diferentes culturas. Como membro do quadro editorial da revista digital *Ruído Manifesto*⁴, participa ativamente da cena literária contemporânea, promovendo o diálogo que contribui para revelar novas vozes da literatura.

Faz parte do Coletivo *Maria Taquara*⁵, um núcleo do projeto *Mulherio das Letras em Mato Grosso*, que tem como objetivo reunir, apoiar e divulgar a produção literária de mulheres no Brasil.

³ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0788015091466520>. Acesso em 28/06/2025.

⁴ *Ruído Manifesto* é uma plataforma cultural e revista online que leva a arte de Mato Grosso para todo o Brasil e vice-versa. Foi fundada para reunir poetas, contistas, cineastas, críticos e um web designer em um movimento cultural. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/audiovisual>. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/>. Acesso em: 28/08/2025.

⁵ O Coletivo Literário *Maria Taquara – Mulherio das Letras MT*, criado em novembro de 2018, tem como objetivo fomentar a participação da mulher na literatura e na arte, e defender a necessidade de políticas públicas para o fomento da leitura, da literatura e das bibliotecas nos diversos níveis governamentais. Atualmente, é composto por 26 autoras. O nome do foi inspirado na história de uma mulher apelidada Maria Taquara, que viveu em Cuiabá na década de 1940. Ela morava num terreno baldio perto de onde se localiza hoje o Shopping Goiabeiras, e ganhava seu sustento lavando roupas para algumas famílias. Ficou famosa porque era muito corajosa e desafiava os padrões sociais da época. Tem-se notícia de ter sido a primeira mulher a usar uma calça comprida na cidade. Tornou-se uma lenda na cidade. O que se sabe sobre ela é que era alta e muito magra, daí o apelido, quase sem seios, cabelos encrespados, requeimada de sol e com sotaque nordestino. É considerada uma

Em uma entrevista concedida ao programa *Tributo à Literatura Brasileira*⁶: entrevista com a escritora Divanize Carbonieri (2021), direção de Walnice Vilalva, a autora relata sobre seu percurso como escritora. Explica que, desde cedo, sentia a escrita como parte de si. Desde muito pequena, antes mesmo de aprender a escrever, Divanize já expressava o desejo de se tornar escritora. Nessa fase, pedia aos adultos da família que registrassem o que ela considerava serem poemas, chegando a ditar versos às irmãs, para depois entregá-los ao pai. No entanto, foi somente a partir de 2015, quando sentiu que se profissionalizou e alcançou estabilidade financeira, a poeta lança seu primeiro livro. Um fato curioso revelado pela autora foi que, durante um período que estendeu até 2015, ela destruiu toda sua produção literária. Somente depois disso, é que decidiu compartilhar os seus textos com outras pessoas e passou a apreciar o retorno que recebia sobre seu trabalho.

Obras da autora

Como produção científica, Divanize Carbonieri publicou *A Compensação da Imobilidade em Nuruddin Farah* (2013); *Práticas de multiletramentos e letramento crítico: outros sentidos para a sala de aula de línguas* (coorganizadora, 2016); *Estudos sobre gênero: identidades, discurso e educação. Homenagem a João W. Nery* (2017); *Perspectivas críticas no ensino de línguas: novos sentidos para a escola* (2017); *Divina leitura: considerações sobre literatura brasileira contemporânea – 2016-2021* (2022); *Umuófia: pós-colonialidades e decolonialidades nas literaturas de língua inglesa e portuguesa* (2022). Como produção literária, publicou *Entraves* (2017); *Grande depósito de bugigangas* (2018); coletâneas de contos *Passagem estreita* (2019); *A ossatura do rinoceronte* (2020); *Furagem* (2020); *Nojo* (2020); *Carga de cavalaria: haicais encavalados* (2021); e obras infanto-juvenis, *O insight dos insetos* (2021) e *Vira e mexe, um pet* (2021).⁷

Abordando temas complexos relacionados à subjetividade humana e outras formas sencientes de vida, e transitando entre gêneros poéticos e narrativos, a autora está se tornando

pioneira na igualdade e direitos sociais para as mulheres. Disponível em: <https://www.unicanews.com.br/geral/maria-taquara-um-dos-principais-smbolos-da-historia-cuiabana-retoma-seu-lugar-de-origem/45416>. Acesso em: 28/08/2024.

⁶ O "Tributo à Literatura Brasileira" é um programa criado e organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, que realiza entrevistas especiais com escritores e profissionais da área, com foco na contemporaneidade, buscando valorizar a produção literária no Mato Grosso e no Brasil. O objetivo é promover discussões sobre a literatura brasileira, destacar sua importância e a profissionalização do autor, e fortalecer o mercado literário local.

O programa surge em um momento de crescimento do mercado literário, com mais iniciativas (como prêmios e editais). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DF9qyS7k6gU&t=15s>. Acesso em: 28/08/2025.

⁷ Plataforma Lattes. Acesso em 29/08/2025.

uma referência importante como escritora e crítica literária no estado de Mato Grosso. Dentre suas produções, serão referidas a seguir as obras centrais de onde foram retirados os poemas que compuseram o *corpus* da pesquisa.

Divanize Carbonieri iniciou sua carreira literária com *Entraves*, de 2017, que recebeu o Prêmio Mato Grosso de Literatura na categoria Poesia. A obra contempla 30 poemas curtos, formados por uma única estrofe, com versos breves que, conforme assinala na apresentação Flávia Helena⁸, revelam “os temas não apenas pelo sentido das palavras, mas também pela maneira como elas se organizam, pelos sons que produzem e pelas rupturas que provocam” (Helena, 2017, p. 1).

No prefácio, Vinícius Carvalho Pereira discorre que,

[...] adotando-se de uma metáfora espacial, tanto a vida quanto o verso, podem ser entendidos como trajetórias lineares, mas pontilhadas de intervalos, obstruções, transvios; entraves, enfim. Tal relação dialética entre um percurso e suas interrupções, a duração e o hiato, é uma linha de forças na poética de *Entraves*, da escritora Divanize Carbonieri, como o título, desde a capa nos aclara.

[...]

Entre trastes e entraves vivemos todos, lançados em um mundo que não escolhemos, obrigados a palmilhar sem mapa uma rota acidentada e desdita.

[...]

Carbonieri em seus versos, cria, pois, traves que nos acorrem para que não desabem sobre nós o céu, a náusea, e a consciência de existir. (Pereira, 2017, p. 5)

A leitura que o prefaciador faz parece captar a dimensão existencial que atravessa a poética de Divanize Carbonieri. Viver entre “trastes e entraves” é reconhecer a precariedade de nosso estar no mundo, essa condição de desajuste constante que nos lança em rotas incertas, muitas vezes sem promessa de sentido. Pode também ser associado àquilo que nos cerca e não se limita ao peso cotidiano: as marcas históricas da violência que recaem sobre corpos vulneráveis, sobretudo o corpo da mulher e do animal, igualmente submetidos a lógicas de domesticação, silenciamento e morte. No entanto, é justamente nesse espaço de ruína e de tropeço que a poesia ergue suas traves, não para abolir o peso da consciência, mas para que possamos viver sem sucumbir.

A segunda obra da autora, *Grande depósito de bugigangas*, de 2018, premiada com Edital de Fomento à Cultura da Prefeitura de Cuiabá-MT, acomoda 44 poemas curtos nas

⁸ A pesquisadora **Flávia Helena** prefaciou a obra *Grande depósito de Bugigangas*, (2018), e escreveu a aba das obras *Entraves*, (2017) e *A ossatura do rinoceronte*, (2020b).

páginas, alguns com estrofe única, outros, trazendo uma divisão em estrofes, porém, permanecendo breves. Conforme expõe no prefácio Flávia Helena,

o livro trata de um mundo em que os perdedores, sem alternativa, veem as portas se fecharem para eles e são obrigados a assistir seus opostos desfilar exibindo as coisas e metais que possuem. Nesse lugar, nem mesmo os amuletos santos ou orações são capazes de nos livrar do sofrimento. Numa vereda incerta, em meio ao caos imenso, o silêncio é a única resposta ao desespero do grito de angústia. Poesia, não é aqui, certeza de salvação, mas espaço para o racismo, machismo, cafajestagem, superioridade exercida pelos oligarcas. (Helena, 2018, p.6)

Esta perspectiva sobre a obra destaca um traço importante da poética de Carbonieri: a recusa em oferecer qualquer ilusão de transcendência ou consolo. Nesse universo, a poesia se ergue como um espaço de denúncia e exposição das estruturas de poder que sustentam o sofrimento humano.

A obra *Ossatura do rinoceronte* (2020a) contém 54 poemas, que, a maioria deles com doze versos. Ela apresenta um formato peculiar:

[...]. Ao abrir o exemplar, ladeados nas páginas, surgem os poemas que sugerem a imagem de um esqueleto aberto, como uma radiografia, onde os versos sinalizam as costelas de uma carcaça. Página por página, essa imagem se repete entrecortada pelas divisões da obra, que, além de separar os poemas, dão-nos a impressão que se trata não de uma ossatura, mas de várias, formando uma manada de rinocerontes. A presença do animal é uma ideia que segue reforçada pela nomeação dos poemas. (Santos, 2021, p. 234).

O comentário de Santos (2021) revela a dimensão visual e simbólica que permeia a poética da autora matogrossense. Ao descrever os versos como “costelas de uma carcaça” e a repetição das imagens como uma “manada de rinocerontes”, Santos evidencia como a estrutura do livro organiza os poemas e também cria uma experiência estética em que o corpo do animal — e, por extensão, a corporeidade e a vulnerabilidade — se tornam presença constante. A ossatura, mais que um elemento físico, atua como metáfora da fragilidade e da resistência, lembrando ao leitor a tensão entre força e exposição, vida e morte. Essa presença animal, permite que o leitor percorra, página a página, e identifique, no conjunto dos versos, uma paisagem de corpos que dialoga com a mortalidade e a materialidade do mundo natural.

Flávia Helena corrobora a compreensão sobre a metáfora da fragilidade, afirmando que

A ossatura do rinoceronte, de Divanize Carbonieri, nos conta que o que de nosso se eterniza é a fraqueza que carregamos. A ossatura é a parte do corpo que permanece mesmo depois que ele se decompõe. Contudo, ela mesma não se sustenta sem que os elementos perecíveis lhe escorem. Não há estrutura óssea capaz de permanecer em pé sem músculos que a envolvam. Ou quando se tornam peça de museu, sem arames que a amarrem. (Helena, 2020b, p.1),

Helena destaca o caráter paradoxal da força e da fragilidade dessa poética. A ossatura, símbolo do que persiste além da vida, revela que a memória e a permanência não existem isoladamente. Nesse sentido, a obra nos faz confrontar com a condição humana e animal marcada pela interdependência entre presença e decomposição. A metáfora da ossatura que precisa de músculos ou de arames para se sustentar evidencia que a permanência não é uma qualidade autônoma, mas algo construído e mantido em relação aos elementos que a circundam.

A obra *Furagem* (2020b⁹) traz 54 poemas, organizados em três seções: “Furagem”, “Couraça” e “Bagaço. Na apresentação do livro, a pesquisadora Walnice Vilalva afirma que a obra se revela como um espaço de insurgência poética.

Não espere pelas “pequenas doses de comiseração”. Poesia não é alento sempre. Magnânima e indulgente, eis a palavra pontuda, ambigualmente feroz e macia. A imperiosa palavra-carne, verve que faz da economia do verso, tiro certo, o estampido. Em *Furagem*, de Divanize Carbonieri, cada verso encerra em si uma pulsão, um rugido, uma fúria, uma quizila. Há uma cintilação dos contrários, díspares superfícies, pululando, festejando. Iníquas simetrias. Em *Furagem*, a palavra faz-se corpo-sentido, corpo que interroga o corpo de Marias, Janaínas, Joaquinas, Carolinas; o corpo outro; fez-se em corpo a voz da poeta. Não é preciso couraça para abrir o livro e seguir por cada página. Entre um verso e outro, há restolho de uma ceifa, tão “eu”, tão profundamente “eu”. Irremediavelmente, alerta aos leitores, poesia é rebelião. Sempre (Vilalva, 2020b, p 1).

A crítica sublinha o caráter ambíguo da linguagem. Ilumina a potência estética e política da poesia de Divanize Carbonieri. A recusa explícita de oferecer ao leitor pelo menos “pequenas doses de comiseração” retira uma expectativa ainda recorrente em relação à poesia feminina: a de que ela deva servir de alento, catarse ou expressão de delicadeza. Carbonieri

⁹. Esta obra foi contemplada com o prêmio Flipoços, pelo Festival Literário Internacional de Poços de Caldas, concedido a escritores independentes.

não corrobora esse imaginário ao dispor de uma palavra ambígua, simultaneamente “feroz e macia”, que se faz carne, corpo e ferida.

É uma escrita que se compromete com um corpo coletivo e histórico. Os nomes são representações de mulheres anônimas, silenciadas, exploradas e violentadas ao longo da história. Há aqui uma pulsão de rebeldia que não se encerra na crítica social, mas se estende à própria linguagem, o que pode anular simetrias, tensionar contrários nos fragmentos de um eu que não é apenas individual, mas partilhado, inscrito no coletivo.

A poesia de Carbonieri, como enfatiza Vilalva (2020b, p.1), é rebelião em seu sentido mais radical. Ela pode ser um campo de batalha e de afirmação, onde o corpo-palavra se ergue em sua materialidade.

Nessas quatro obras, a poeta inscreve o animal ao mesmo tempo em que disponibiliza o humano com subjetividade animal. Isso se estabelece diante da possibilidade de imaginar como o animal reagiria ou não em situações que envolvem e requerem a tomada de decisões, como também, da necessidade de pensar o seu contexto social marcado por relações de poder e violência. Há o registro de animais domésticos, rurais, cães e gatos de rua, animais silvestres em espaço urbano, insetos e répteis. Mesmo quando não expressos no poema, a escolha lexical suscita o animal. São animais reais que possibilitam “investigar a complexidade que estes representam para a razão humana, buscando dele extrair [...] um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade”, diz Maria Esther Maciel (2016, p. 21). Como uma tentativa de questionar valores, práticas sociais, apresenta a criação literária anunciadora de um mundo caótico, mas como uma via combativa da colonialidade de poder e colonialidade de gênero. Sua produção explora o modo como esses animais ocupam os lugares, como se relacionam com o espaço, com os humanos e com os fenômenos naturais.

CAPÍTULO I ANIMALIDADE, ALTERIDADE E DOMINAÇÃO: DECONSTRUÇÕES POÉTICO-FILOSÓFICAS DA FRONTEIRA HUMANO- ANIMAL

Animal, que palavra!

É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente. (Derrida, 2002, p. 48).

Seguindo o pressuposto na epígrafe, a palavra “animal” é uma criação humana. O homem nomeia como “animal” uma espécie que veio antes dele, se observarmos que os animais foram criados no quinto dia, e o homem, no sexto, conforme consta no capítulo 1 do Livro do *Gênesis* (Bíblia, 2005). Embora tendo recebido atributos divinos e a concessão para o domínio sobre os seres vivos, interpretação literal da ordem divina, pensamento basilar no humanismo ocidental, o que incluiria sua nomeação, Derrida faz uma outra leitura do evento bíblico. Ele diz que foi o próprio homem que se atribuiu o direito e a autoridade para decidir sobre a designação “animal” para a categoria zoológica. O ato de nomear lhe conferiu autoridade e poder sobre a categoria, assujeitando-a.

Na narrativa bíblica, observa-se duas cenas fundamentais que envolvem o sacrifício animal e que ajudam a esclarecer sua origem e justificativa no contexto da tradição judaico-cristã. Primeiro, a oferta do primogênito de Abel a Deus, descrita em *Gênesis* (4:1-5), simboliza a facilidade do sacrifício de um ser vivo como uma forma de espírito e submissão ao divino. Em seguida, no episódio dos sacrifícios de Isaque, também narrado em *Gênesis* (22:1-19): Deus envia um anjo para substituir a vida de Isaque por um carneiro, reforçando a ideia de que o sacrifício de um animal poderia ser aceito em lugar do sacrifício humano. Ambas as passagens demonstram não apenas a centralidade do sacrifício animal na relação entre o homem e Deus, mas também a condição de substitutibilidade do animal pelo homem, retirando, portanto, o caráter de crueldade, ao mesmo tempo em que valida a tradição dos humanos sobre os demais seres vivos embasados no que falta aos animais, o que Jacques Derrida (2002) questiona profundamente, que é a ideia de "os próprios do homem", ou seja, as características e qualidades que a tradição filosófica e cultural ocidental atribui exclusivamente aos seres humanos para diferenciá-los dos animais. Derrida argumenta que a

ausência dessas características exclusivas, como a linguagem, a racionalidade, a consciência, a cultura e a ética estão relacionadas com a noção de animalidade para demarcar um "outro" que está fora dos domínios da razão e da cultura.

Verificando dessa maneira, observa-se que a noção de sacrifício tem sido usada para justificar a violência contra os animais no fato de que, historicamente, o sacrifício de animais ter sido frequentemente visto como um ato ritualístico que permite a comunicação com o divino, uma forma de expiação ou agradecimento. Essa prática não só legitima a morte do animal, mas também serve para reforçar a posição privilegiada do ser humano como mediador entre o sagrado e o profano.

Outro ponto a ser pensado é o da domesticação que consiste em fazer viver e existir no animal as propriedades do homem que são a linguagem, a técnica e o simbolismo, referência a um processo que, em sua essência, representa uma tentativa de moldar os animais de acordo com as necessidades e os paradigmas humanos. Isso implica no modo como a humanidade impõe sua lógica e valores ao mundo não humano.

Com relação à distinção entre humanos e animais, Derrida (2002, p. 87) esclarece que “não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem viventes cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade”. Nesse sentido, aponta que a pluralidade dos viventes não pode ser condensada em uma única categoria de animalidade oposta à humanidade. Os seres vivos são diversos, com diferentes formas de existência e interação com o mundo. O uso de uma noção genérica de animal apaga essa multiplicidade, impondo uma homogeneidade que não reflete a complexidade da vida, desafiando a ideia de que todos os seres não humanos podem ser colocados sob o mesmo crivo de animalidade, como se houvesse uma distinção absoluta e rígida entre eles e os humanos. Para tanto, segue afirmando que

seria antes preciso [...] considerar uma multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas: entre os não humanos, e separados dos não humanos, há uma multiplicidade imensa de outros viventes que não se deixam em nenhum caso homogeneizar, salvo violência e ignorância interessada, dentro da categoria do que se chama o animal ou a animalidade em geral. (Derrida, 2002, p. 88).

Ao dissolver a barreira rígida entre humano e animal, um caminho se abre para refletir sobre a relação do humano com os outros seres vivos, evidenciando que não há uma fronteira tão clara e indivisível. Nesse sentido, uma provocação interessante seria pensar como a ética e políticas de convivência com os animais deveriam ser ajustadas de modo a considerar que

violência, exploração e domesticação dos animais não se baseiam em diferenças naturais intransponíveis, mas em uma construção cultural que serve para legitimar a dominação humana sobre os outros seres vivos.

A forma como tratamos os animais reflete atitudes humanas em relação à alteridade e à diferença. Esse tratamento influencia as práticas e relações humanas, revelando um padrão de dominação que transcende o campo das relações interespécies. Nesse sentido, Derrida (2002) propõe uma reavaliação crítica da forma como pensamos a animalidade, sugerindo uma abordagem que reconheça a alteridade radical dos animais e a singularidade de suas existências. Em vez de reduzi-los a meros objetos de estudo, de produção ou de consumo, ele sugere a necessidade de vê-los como seres com sua própria interioridade e direito à existência plena.

Sob essa ótica, pensar a animalidade implica uma desconstrução das tradicionais hierarquias que colocam o humano no topo e o animal como um "outro" inferior, destinado a servir aos interesses humanos. O tratamento do animal não pode ser pensado apenas em termos utilitários, mas deve envolver um compromisso ético com a proteção de sua alteridade, a reconsiderar a própria humanidade do humano à luz da relação com os seres não humanos, mostrando que a forma como se dirige aos animais afeta diretamente a maneira como os humanos se tratam mutuamente e como se relacionam com o mundo.

Para Maciel (2016, p.13), “os animais [...] são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outro, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam a nossa razão”, porque eles representam uma forma de existência que não pode ser completamente compreendida ou assimilada pela lógica humana. Essa diferença fundamental se contrapõe à ideia de que a razão humana é capaz de dominar ou encapsular toda a realidade.

Embora os animais compartilhem características comuns com os humanos, como a capacidade de sentir dor, prazer e emoções, eles também permanecem distantes, desafiando nossas tentativas de categorizá-los. Essa dualidade de ser distante e próximo é um fator que desafia a compreensão e, conseqüentemente, a razão humana, tendo em vista que os animais provocam fascínio e assombro, evocando uma resposta emocional que ultrapassa racionalidade. Esse desafio à razão é uma experiência estética que se posiciona diante de aspectos da vida e da existência que não podem ser totalmente racionalizados ou explicados, levando a um reconhecimento dos limites da razão humana que, muitas vezes associada ao controle e à dominação, é conduzida pela irracionalidade da vida animal, como também em uma experiência ética quando se depara com a incapacidade de entender completamente os

animais, fato que conduz o humano a pensar sobre as responsabilidades para com os animais, sobre a suficiência da razão humana para justificar o que se considera em relação às normas éticas em detrimento dos animais.

Nessa propositura, por mais que se tente analisar e categorizar os animais na lógica humana, eles possuem uma alteridade radical que transcende o entendimento. Essa alteridade, ou diferença essencial, coloca-os em uma posição de "outro" em relação aos humanos, mas, paradoxalmente, também revela conexão com eles.

O fascínio e o amplo conjunto de referências de Maciel revelam a maneira como a presença dos animais desperta uma complexa mistura de proximidade e mistério. Os animais compartilham com os humanos a condição de seres vivos, sujeitos à mortalidade, ao sofrimento e às necessidades biológicas, criando uma conexão imediata e quase instintiva entre as duas espécies. No entanto, eles também representam uma alteridade radical, com formas de vida e padrões de comportamento que não se enquadram nas normas racionais e culturais que governam a existência humana.

Essa dualidade, familiaridade e estranheza, provoca intriga e fascínio, pois os animais desafiam a capacidade humana de entender plenamente o que está além de sua própria experiência. Suas formas de comunicação, organização social e percepção do mundo, por mais que pareçam conhecidas, resistem a uma total assimilação dentro dos parâmetros humanos de racionalidade. Nesse sentido, os animais evocam tanto um espelho da condição humana quanto uma presença enigmática que escapa à domesticação total, permanecendo parcialmente inacessível.

Além disso, Maciel (2016), ao trabalhar com a figura dos animais, convida a reconsiderar as fronteiras entre humano e animal, incitando a refletir sobre o distanciamento do humano dos outros seres vivos e como essa separação é muitas vezes construída de forma artificial, reforçada por normas sociais e culturais que subjugam os animais, relegando-os a um *status* inferior ou meramente utilitário.

Nesse sentido, Maciel sugere que, ao observar os animais, pode-se também vislumbrar novas formas de visualizar própria da identidade humana, revelando o quanto de humanidade é, de fato, construída em relação àquilo que se julga ser não humano. Essa reflexão abala as fronteiras antropocêntricas tradicionais e aponta para uma abertura ética, onde a coexistência com outras formas de vida exige um novo tipo de respeito e sensibilidade que se distancia do aspecto utilitário ou exótico. Ao encarar essa alteridade, o indivíduo é compelido a reavaliar sua própria vulnerabilidade e o seu lugar no mundo como parte de uma rede mais ampla de vida.

Essa perspectiva também toca em uma crítica ao antropocentrismo, quando se refere à tentativa humana de compreender os animais a partir de categorias exclusivamente humanas, como linguagem, moralidade ou consciência, e falha ao não considerar o valor e a complexidade intrínseca da vida animal fora dessas estruturas. Portanto, ao mesmo tempo em que os animais parecem distantes e diferentes, há uma proximidade inegável, especialmente na experiência partilhada da vida, do sofrimento e da morte.

Nessa direção, ao traçar uma aproximação entre o humano e o não humano, enquanto simultaneamente cria distâncias, Divanize Carbonieri problematiza a forma como o ser humano se relaciona consigo mesmo e como observa essas relações. Essa dinâmica revela um incômodo profundo na interação com a animalidade, que impacta o indivíduo. No que diz respeito à mulher, essa questão se manifesta em situações que, embora superficiais, estão envoltas em uma normalidade aparente, especialmente no contexto do aparato legal que assegura seus direitos de igualdade de gênero e domínio sobre seu corpo. No entanto, essas circunstâncias são marcadas por complexas camadas e nuances. É como se o que está explícito constantemente dialogasse com o que permanece implícito, criando uma tensão entre as expectativas sociais e as realidades vividas.

Pode-se argumentar que a identidade feminina ainda está intrinsecamente ligada à noção de ser no sentido de propriedade ou um objeto pensado para ser possuído, perpetuando uma visão que a coloca sob a influência de uma construção masculina. Independentemente de suas escolhas ou conquistas, a mulher ainda é frequentemente vista através de uma lente que a define em relação ao masculino e inserida em uma lógica de subordinação. A situação é corroborada pela estrutura binária do pensamento ocidental, que organiza conceitos em pares opostos, como masculino/feminino, mente/corpo e razão/emoção.

Nesse contexto, o masculino é frequentemente considerado dominante, enquanto o feminino é relegado a uma posição subordinada. A hierarquia na relação de poder perpetua estereótipos que limitam a percepção e a expressão da identidade feminina.

1.1 O outro do humano: o animal

Benedito Nunes (2007) analisa a influência da cultura greco-latina sobre a cultura ameríndia, destacando de maneira particular o papel de marginalidade ocupado pelo animal nesse contexto. Para desenvolver essa ideia, Nunes recupera a antiga noção de "bárbaro", tal como concebida pelos gregos. Para estes, bárbaro era o estranho, o diferente, o que estava alheio às normas e valores da sociedade grega e, por isso, era frequentemente encarado como

inimigo. Essa noção de alteridade radical, que opõe o conhecido ao desconhecido, o civilizado ao selvagem, permite a Nunes esclarecer que, em nossa cultura contemporânea, continuamos a observar dinâmicas semelhantes no que tange à relação entre o ser humano e o animal. Assim, ele traça um paralelo entre a percepção do diferente e do oposto em sociedades antigas e modernas, apontando para a existência de um nexo histórico e da cultura, que vincula o homem ao animal como o outro. Em suas palavras, essa relação se estabelece “entre diferente e oposto, diferente e inimigo [...]” no nexo existente entre o homem e o animal (Nunes, 2007, p. 4). A partir desse pressuposto, o autor argumenta que as interações com o animal na cultura ocidental seguem pautadas por essa alteridade extremada, marcando uma fronteira simbólica entre humanidade e animalidade, uma fronteira que, longe de ser neutra, carrega em si relações de dominação, exclusão e violência.

O ponto interessante que Nunes propõe é que essa relação não é apenas dicotômica, mas,

[...] sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem, mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura, e essa relação é muito interessante como tópico de reflexão. (Nunes, 2007, p. 282).

O animal, ao mesmo tempo em que é o oposto do homem, serve também como uma simbolização do próprio ser humano, especialmente nos aspectos que a humanidade tende a reprimir ou subestimar. Ao projetar no animal o que considera mais baixo, instintivo ou rude, o homem, na verdade, reflete aspectos de sua própria natureza que deseja controlar ou negar. Nunes sugere que o animal simboliza as partes da existência humana que são mais primitivas, como os instintos, a agressividade e o desejo, elementos que a civilização busca domesticar.

Essa relação paradoxal, de oposição e semelhança, enriquece a ideia do animal como o grande “outro” na cultura ocidental. O animal é o “outro” porque simboliza o que é exterior à racionalidade e à civilização, mas é também parte integrante da própria constituição humana, já que os elementos projetados sobre ele fazem parte da sua natureza. É uma dinâmica de identidade e alteridade. O homem, ao definir o animal como diferente, acaba também se definindo, criando uma fronteira simbólica que, ao mesmo tempo que separa, conecta as duas esferas.

Nunes nos convida, portanto, a repensar essa fronteira e a perceber que, ao relegar o animal a uma posição de inferioridade ou alteridade, o ser humano está também construindo

narrativas culturais sobre si mesmo, narrativas que revelam muito sobre como lidamos com nossos próprios instintos e com a parte mais "rústica" de nossa existência.

No âmbito dessa corrente teórica de oposição animal-humanidade/ o "outro" do ser humano, figura que representa uma ameaça à ordem e à identidade humana, Gabriel Giorgi (2016) aponta que, nas tradições culturais da América Latina, o modo como os animais viviam, seu aspecto indomável, a sua ameaça ativa à estabilidade da cultura, da sociedade e do corpo, determinou parâmetros comparativos com o selvagem, o primitivo, o indisciplinado:

[...] o outro sistemático do humano; as imagens da vida animal, traçaram ali o horizonte móvel de onde provinham o selvagem, o bárbaro e o indisciplinado, e onde o animal nomeava um fundo ameaçador dos corpos que as frágeis civilidades da região mal podiam – quando podiam – conter; tradições, enfim, que haviam associado o animal como uma falha constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravessava as nações pós-coloniais e que demarcava o perímetro de sua civilização sempre tão assediada. (Giorgi, 2016, p. 7).

No "horizonte móvel" de onde emergem imagens de instabilidade, refletindo a constante tensão entre o civilizado e o outro, o animal representa um "fundo ameaçador" que atinge os corpos, provocando um medo visceral e expondo as fraquezas e vulnerabilidades que as sociedades pós-coloniais tentam conter. Interferindo desse modo, os animais são compreendidos como uma “falha” integrante, seja cultural, racial ou histórica, na constituição dessas sociedades, símbolo das supostas imperfeições ou incompletudes que as atravessam. As frágeis civilidades dessas regiões são frequentemente vistas como insuficientes para controlar esse fundo animalizado, o que revela uma percepção de que a civilização, especialmente a das nações pós-coloniais, está sempre em risco de ser corroída ou revertida por forças primitivas, instintivas e descontroladas.

A reflexão de Giorgi nos leva a pensar que a relação entre humano e animal nas culturas pós-coloniais pode estar relacionada à ideia de controle e dominação, na qual o animal é um símbolo de tudo o que precisa ser suprimido ou dominado para garantir a continuidade da civilização. Além disso, essa visão do animal como uma falha constitutiva reflete as tensões históricas e coloniais que moldaram essas sociedades, nas quais a identidade nacional e a civilidade foram frequentemente definidas em oposição à animalidade, à selvageria e ao que era visto como não civilizado.

A humanidade se define por características consideradas excepcionais, como a razão, a linguagem e a capacidade de simbolizar, o que reforça a ideia da superioridade humana. Entretanto, a visão de uma animalidade homogênea, que trata os animais como um grupo

uniforme, sem reconhecer distinções significativas entre espécies ou individualidades, contribui para a criação dessa hierarquia. Nessa perspectiva, todos os animais são vistos como essencialmente iguais, desprovidos de singularidades, o que fortalece a posição dos seres humanos no topo da pirâmide dos seres vivos. No entanto, a animalidade, assim como a humanidade, é heterogênea, com variações e singularidades que são ignoradas por essa visão simplificadora.

Essa complexidade pode ser observada no poema "Transeunte", da obra *Entraves* (2017, p. 36), de Carbonieri, no qual um tamanduá assume uma animalidade caracterizada por elementos próprios da condição humana questionando, assim, a rigidez das fronteiras humano-animal.

TRANSEUNTE

o tamanduá
 não se submete
 insurrecto
 sub-reptício transeunte
 em Cuiabá
 cumpre seu trajeto
 de cauda tracejada
 hasteada
 transpondo a calçada
 fronteira
 da minha casa
 em frontal concorrência
 com o jacaré
 ainda filhote
 que em fuga do córrego
 sobe a rua a pé
 talvez crente
 de jantar algum gato
 valente e vagabundo

O poema encena a presença de animais silvestres, o tamanduá e o jacaré, em trânsito pela cidade.

Em estrofe única, os dezenove versos breves, enxutos e encadeados, mostram com certo humor a indiferença aos fatores externos e a determinação desses dois animais na realização dos seus propósitos. Determinação que não segue sem percalços, se atribuirmos efeitos de sentido à aliteração dos encontros consonantais, que criam dificuldade na pronúncia, pois exigem maior esforço da coordenação dos órgãos do sistema fonatório.

Sob a perspectiva teórica defendida, a cena em que eles percorrem ruas e calçadas pode ser vista como uma metáfora da resistência da animalidade frente à dominação humana,

haja vista que há regras que estabelecem o direito de ocupação dos espaços urbanos. É uma ruptura dessa lógica antropocêntrica, com destaque para uma dimensão negativa do humano vista sob o prisma do animal:

o tamanduá
 não se submete
 insurrecto
 sub-reptício transeunte
 em Cuiabá

O tamanduá é caracterizado por duas personificações metafóricas: “insurrecto” e “sub-reptício transeunte”, com significados, respectivamente, de insubordinação e clandestinidade, que não apresentam relação direta com a animalidade animal, mas com características humanas. O poema desloca a figura do animal para o campo da animalidade humana, sugerindo uma alegoria de resistência e de rebeldia.

É uma alegoria que permeia todo o poema, ficando ainda mais evidente nos versos finais, com a fuga do jacaré:

em frontal concorrência
 com o jacaré
 ainda filhote
 que em fuga do córrego
 sobe a rua a pé
 talvez crente
 de jantar algum gato

A alegoria transcende a mera representação do animal e provoca a fusão literária que configura e reforça um "trespassamento das fronteiras entre os mundos humanos e não humanos" (Maciel, 2016, p. 23), historicamente construída.

A personificação metafórica é uma estratégia poética que revela a animalidade inerente aos seres humanos. O tamanduá, ocupando esse lugar, representa a resistência contra estruturas de controle, desafiando a hierarquia que privilegia o ser humano como o sujeito racional, dominante. Assim, a poeta nos convida a pensar sobre o que significa “ser” humano em um mundo compartilhado com outras formas de vida, onde as fronteiras são transponíveis.

Nesse movimento, a poeta aproxima as animalidades e diminui a hierarquia entre as espécies quando o tamanduá, mesmo personificado, mantém sua condição animal:

cumprir seu trajeto
de cauda tracejada
hasteada

O tamanduá, revestido de um protagonismo que desafia a opressão, ao buscar o alimento mostra que o instinto animal permanece dominante, evidenciando a tensão entre natureza e civilização.

Esse instante poético é captado pela poeta, que observa a presença de animais silvestres nas bordas de seu quintal. O cenário é uma realidade comum para quem vive em Cuiabá, estado de Mato Grosso, uma cidade cercada por áreas de vegetação natural ainda duramente preservadas, ricas em biodiversidade. É comum porque o progresso urbano, caracterizado pelo crescimento populacional, urbanização descontrolada, poluição, mudanças climáticas e exploração sem limites dos recursos naturais, tem acelerado a degradação ambiental. A perda de biodiversidade e o uso insustentável dos recursos afetam diretamente o equilíbrio ecológico da região, tornando o aparecimento de animais silvestres em áreas urbanas uma constante.

Nesse contexto, o poema constrói um conflito: o tamanduá e o jacaré rebelam-se contra a devastação de seu habitat natural. Em migração involuntária, tornam-se símbolo de um movimento de insurgência, refletindo o impacto das ações humanas sobre a vida silvestre, e a necessidade de preservar o que dela ainda resta.

1.2 O animal em interface com o humano

Merleau-Ponty (2014) explica que a relação entre corpo e mente se dá por meio de um intercâmbio constante, uma conexão que ele denomina "carne". A carne, segundo o autor, não é meramente o corpo físico, mas uma estrutura que une corpo e consciência em um esquema temporal, onde os sentidos, de forma sinestésica, se entrelaçam para perceber o mundo. Dessa forma, o corpo age como uma interface sensorial que conecta o ser ao seu entorno, e os sentidos operam como tecnologias perceptivas que se influenciam mutuamente. Merleau-Ponty afirma que o homem "natural" é capaz de manter as "duas pontas da corrente", significando que ele simultaneamente pensa e percebe o mundo ao seu redor. Sua percepção não apenas penetra nas coisas, mas também transcende o corpo, resultando em uma experiência sensorial que se faz presente em múltiplos níveis (Merleau-Ponty, 2014, p. 22).

Essa ideia é perceptível no poema "Rumo", da obra *Entraves* (2017, p. 11),

1.2.1 Corpo e mundo: a carne como experiência em Rumo

Em “Rumo”, há uma fusão semelhante entre corpo e consciência, evocando a noção de que o sujeito não apenas vive em seu corpo, mas também por meio dele. O poema parece refletir essa inter-relação entre o físico e o perceptivo, demonstrando que o eu poético capta o mundo ao mesmo tempo em que é captado por ele. Os sentidos e o corpo não são passivos; eles estão em constante troca com o ambiente, criando uma dinâmica em que o humano deve se perceber como parte do todo, e não separado dele.

A experiência descrita no poema destaca que o sujeito se move pelo mundo com uma consciência que vai além dos limites físicos do corpo. Assim, a noção de "carne", de Merleau-Ponty (2014, p.137), é refletida na vivência poética, onde o corpo sente, percebe e pensa em uma única e contínua experiência de ser.

RUMO

piso em pedacinhos roxos
 flores em forma de sinos
 destroços menores
 dos meus desatinos
 desço a rua
 rumino
 penso comigo
 pega tua senda
 toma o teu rumo
 o teu caminho
 suspenso
 interrompido
 reencontrado
 entremeado de púrpura

O título “RUMO” pode nos dizer do trajeto a algum lugar, uma vereda, uma destinação; ou, um percurso a ser percorrido no espaço subjetivo. São duas possibilidades na circunscrição do eu: a incerteza do eu em um percurso desconhecido; a esperança de um destino ainda por descobrir. A indefinição espacial se relaciona com o próprio fluxo do poema, que oscila entre a dispersão e o reencontro, interrupção e a continuidade, apontando para um processo dinâmico e inacabado, uma trajetória em aberto.

O poema pode ser lido como uma meditação sobre o ato de seguir adiante, mas com uma impossibilidade de fixação. O "rumo" é constantemente negociado entre o que se vê e sente. Atentando para o recurso sonoro dos versos, articulado à proposta de análise do estrato fônico formulada por Maria Luiza Ramos, que compreende os efeitos sonoros de um poema

como uma “utilização funcional dos sons” (2007, p.42) que são de natureza estrutural e significativa para a construção do sentido. No poema de Carbonieri, a escolha cuidadosa de sons atua como elemento expressivo que traduz o estado emocional do eu lírico e o ritmo do seu deslocamento interno e externo. Tais recursos sonoros compõem a musicalidade do poema a uma extensão sensível da experiência subjetiva, intensificando o contraste entre leveza e peso, fluidez e interrupção, esperança e impasse. Isso pode ser observado nas equivalências sonoras, como na assonância da vogal aguda /i/, que gera uma sensação auditiva de continuidade, uma espécie de insistência, ecoando as inquietações, o processo reflexivo que o eu lírico experimenta. Mas a alternância entre a vogal aguda com as consoantes, a oclusiva surda /t/, mais seca na emissão, e a oclusiva surda /p/, que, devido ao seu caráter explosivo e momentâneo, tende a produzir sons ásperos, como de “passos pesados” (Martins, 2008, p. 54), criam um contraste sonoro, acentuando o caráter fragmentado e introspectivo do percurso descrito, uma trilha sonora que enfatiza a tensão entre movimento e pausa, continuidade e interrupção, explorando a profundidade emocional do sujeito que se encontra em um estado de constante deslocamento (Reis, 2006, p. 26). Por outro lado, a aliteração da fricativa /f/ e da sibilante /s/, com seu caráter mais suave e contínuo, criam uma imagem sensorial de certa amenidade e fluidez ao ambiente descrito. Assim, há um peso que marca o contato corporal com o chão, realidade concreta, e uma leveza que envolve o espaço, no movimento do ar com o deslocamento do corpo e das flores, ondulando no chão sob os passos do eu lírico, campo das sensações, compondo a fluência do pensamento no percurso contínuo. É a ambiência rítmica das ações que acompanham o caminhar do sujeito lírico, na qual cada passo reverbera no espaço físico e no seu estado emocional.

O som seco e breve da oclusiva surda /t/ aliterada, em outro efeito, marca o compasso e acentua a ideia de necessidade de direcionamento, com ênfase no imperativo “toma” e no possessivo “teu”. É um fonema que atua como ponto de transição na estrutura sonora do poema, com mudança enunciativa de primeira pessoa para segunda, em discurso direto, o eu ordenando para si uma tomada de decisão no percurso que, conforme se verifica no verso, está

[...]
suspense
[...]

O poema é encerrado com uma rima grave,

[...]
reencontrado
entremeado de púrpura

rima interna encadeada, marcada pela homofonia da sílaba tônica aberta /a/, considerado o fonema “mais sonoro, mais livre, de todo o nosso sistema fonológico”, e que, traduzindo “sons fortes, nítidos”, “reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha” (Martins, 2008, p. 49), pode evocar uma sensação de amplitude e retomada de um caminho que havia sido interrompido.

O sujeito lírico apresenta um estado emocional intenso, introspectivo, de perda e busca de um reencontro consigo, representado na materialidade da caminhada.

[...]
 piso em pedacinhos roxos
 flores em forma de sinos
 destroços menores
 dos meus desatinos

Embora introspectivos, o que poderia causar um “derramamento emocional” com alongamento dos versos, isso não ocorre. No excerto acima, os versos são regidos por um princípio da condensação, com elipse verbal, em construções que poderiam apresentar-se como “pedacinhos roxos são flores em forma de sinos” e “sinos são destroços menores”. São metáforas em teia, a primeira, “pedacinhos roxos”, roxo, do lat. *russeu*, de cor vermelha carregada pelo arc. *roixo*. [...] de cor entre o rubro e o violácio” (Ferreira, 2004, p. 1777), cor que sugere uma dimensão sentimental de transformação. As “flores”, consideradas “símbolo do princípio passivo” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 437), podem sugerir receptividade ou a situação de vulnerabilidade em que se encontra o eu lírico; “flores em forma de sinos”, o formato da flor, mas sino é o que soa em momentos definidos, em algum evento. No contexto dos versos, alguma coisa que ecoa do passado, em fragmentos. Essas metáforas revelam um ciclo de transformação e perda: algo que era inteiro e significativo – flores, sinos, deixa de sê-lo, tornando-se parte de um passado caótico, cujos resquícios reverberam na consciência do sujeito lírico. O efeito poético se concentra em como essas imagens se constroem sobre as ruínas da experiência.

No verso seguinte, o sujeito lírico volta à sua realidade, mostrando um trajeto geográfico:

desço a rua
 rumino
 penso comigo

A sequência estabelecida no paradigma verbal “desço”, “rumino” e “penso”, aponta um avanço do eu. A poeta cria um intertexto, ao colocar o sujeito enunciativo como ser um ruminante, com Machado de Assis que, no romance *Isaú e Jacó* (2004), referencia que “o

leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade [...]" (Assis, 2004, 115). Na formulação machadiana, a metáfora do “leitor ruminante” opera como um recurso expressivo que, ao aproximar o ato da leitura ao processo digestivo dos ruminantes, sublinha a dimensão reiterada de possibilidades interpretativas do texto.

Outra relação de intertextualidade pode ser estabelecida com Carlos Drummond de Andrade, no poema “Um boi vê os homens” (Drummond, 2012, p. 569), no qual o poeta apresenta um sujeito lírico bovino que remoe sua compreensão sobre o humano:

Um boi vê os homens

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

A configuração da subjetividade lírica, neste poema, emerge a partir da figura do boi, instaurada em versos livres que se caracterizam por períodos longos, intensificados pelo uso frequente de vírgulas e inserções entre parênteses. Essa estrutura sintática, ao retardar a conclusão das frases, prolonga o ritmo da leitura e cria um efeito de suspensão reflexiva, favorecendo a construção de uma voz animal dotada de consciência e capacidade de análise. Tal subjetividade, embora produto de um artifício literário, adquire densidade por meio do olhar atribuído ao boi, que se volta para os homens com um gesto de observação crítica. Ao

mobilizar elementos do próprio *habitat* — paisagem, objetos, sensações — como parâmetros comparativos, esse eu lírico animal estabelece conexões entre seu universo e o humano.

Com relação a subjetividade lírica do poema, Maciel (2016, p.97), afirma que:

Drummond confere voz a um “eu-bovino” que – no exercício de um pensamento fora do lugar porque inscrito em uma linguagem que não é necessariamente a do animal - ruma seu próprio saber sobre a espécie humana. Numa dicção sem ênfase, mas firme nas conjecturas, esse “eu” lamenta que os humanos, em seu “vazio interior os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e antagônicos”, “sons que se despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas” não sejam capazes de ouvir “nem o canto do ar, nem os segredos do feno”. Em outras palavras, o boi – movido por uma percepção que supostamente ultrapassa as divisas da razão legitimada pela sociedade dos homens – não apenas põem em xeque a capacidade destes de entender outros mundos que não o amparado por essa mesma razão, mas também revela uma visão própria das coisas que coexistem e compõem o que chamamos de vida.

O bovino reprocessa o alimento em seu ato de ruminar. No poema, o humano reprocessa o pensamento. O poeta adentra no espaço intrínseco da animalidade quando toca na alteridade bovina, numa metáfora que associa o ato de pensar do sujeito lírico ao comportamento do animal. O processo mental também envolve repetição, busca persistente por sentido, o que pode ser refletido também na perspectiva do fenômeno da imaginação:

[...] a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel [...]. Essa imensidão nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente de ensinamentos de geografia. Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que mergulhamos num mundo sem limites” (Bachelard, 1993, p 190-191).

A “imensidão” é, assim, uma forma de sonhar desperto, um alargamento do espaço vivido a partir do corpo e da sensibilidade, que não se limita à vida cotidiana e à prudência racional. Dessa forma, estar imóvel se relaciona com possibilidade de vivenciar internamente um mundo infinito.

Voltando ao poema “Rumo”, o sujeito lírico está sobre “flores em forma de sinos” e sente, mais do que compreende, a presença de um espaço ilimitado que o absorve, ou seja, ele experimenta o mundo a partir de uma interioridade poética e sensível.

Para pensar consigo, o sujeito lírico assume um lugar situado fora dos domínios limitadores da razão, onde nada impede “o salto-mortal, [em que] a experiência de outra margem implica uma mudança de natureza: é um morrer e um nascer. Mas a outra margem está em nós mesmos” (Paz, 2012, p. 129). Sob o viés da irracionalidade, que é socialmente

reconhecida nos domínios da animalidade, a poeta nos apresenta o sujeito à deriva de suas escolhas, ao mesmo tempo em que suas escolhas não estão situadas nos seus domínios.

A analogia com a espécie bovina configura um conjunto de relações estruturadas pela ordem da colonialidade, conteúdo social bastante presente na obra de Carbonieri, sobretudo em relação à mulher.

Para Quijano (2020), a estrutura de ordenação e dominação das sociedades ocorre em duas bases: o processo de colonização e a modernidade¹⁰, que intencionam um sistema de dominação capitalista. Nesse sentido, a colonialidade se fixa como uma estrutura de organização social presente ainda nos dias atuais, que nos reporta ao processo de colonização das Américas, da África, dos países do Sul Global que desenvolvem um pensamento e uma estrutura de hierarquização de indivíduos própria, com base no pensamento produzido pela modernidade, entendida e caracterizada pela produção do pensamento europeu do século XVII, o que vai, de alguma forma, relacionar-se ao processo de colonização que fornece os fundamentos necessários para que os povos dominados assumam a condição de povos subjugados.

Na perspectiva do pensamento moderno, o europeu se apresenta como detentor de características fundamentais dos seres humanos, a liberdade e a racionalidade e, em contraposição a isso, estão os outros grupos socioculturais. A partir desse pressuposto surgem os binarismos civilizado/primitivo, racional/irracional, branco/racializado, homens /mulheres que compõem o modo de organização da sociedade e conserva no seu interior a condição de grupos dominados e inferiorizados. Nesse sentido, os povos ameríndios têm a colônia internalizada.

Diante da construção dada por esse autor, é possível perceber que a poeta destaca a estrutura de dominação internalizada no indivíduo, semelhante ao confinamento dos bovinos, cujo destino se resume a suprimir necessidades básicas, como água e comida. Nesse contexto,

¹⁰ É interessante ressaltar que Quijano, por meio do conceito de “colonialidade do poder” (2020, p. 214), propõe uma compreensão da modernidade como a formação do primeiro sistema mundial verdadeiramente global, diferentemente de civilizações anteriores — como as chinesa, hindu, egípcia ou inca — que, embora vastas, não compartilhavam um modelo unificado de organização social e de visão de mundo. Para o autor, o que distingue o mundo contemporâneo é que ele se estruturou com base em três elementos interligados e universalizantes: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo. Esses elementos configuram um padrão de poder que, embora não elimine completamente as heterogeneidades históricas e estruturais dos povos, impõe práticas sociais comuns e modelos institucionais hegemônicos que orientam valores e formas de vida em escala planetária. Assim, instituições como o Estado-nação, a família burguesa, a empresa capitalista e a própria racionalidade moderna não são apenas formas particulares de organização, mas se tornaram modelos intersubjetivos universais, reproduzidos globalmente como normativos.

o indivíduo colonizado é comparado aos animais que, nos campos, andam sempre nas mesmas vielas em direção aos cochos de ração e água, sem perspectiva de mudança ou liberdade. No substantivo “senda”, empregado no verso, percebe-se a referência à via que toca a alteridade animal – é uma via estreita, produzida pelos animais, na qual não nasce mais vegetação pelo fato de esses animais pisarem e repisarem nela todos os dias, muitas vezes ao dia. É estreita porque eles caminham sempre em fila.

O uso do possessivo “tua” mostra, inicialmente, que o sujeito lírico detém algum conhecimento desse trajeto marcado pela repetição, dessa herança determinada pela animalidade. Assim, o verso “tua senda” não se refere a uma posse, mas a um reflexo da racionalidade em declínio.

No entanto, a racionalidade em declínio se manifesta como uma possibilidade à medida que os verbos se organizam em ordem crescente. O verso o “teu caminho” é descrito como “suspense” e “interrompido”, revelando que, à medida que o ser humano se afasta da lógica racional e entra no campo da animalidade, sua trajetória se torna fragmentada e incerta. O declínio da razão é evidenciado por essa suspensão e interrupção, indicando que o movimento do sujeito ocorre dentro de uma condição onde a racionalidade perde força, e o ser se vê imerso em uma experiência mais primitiva e instintiva, misturando-se com o animal.

Embora a organização social aparente oferecer aspectos de liberdade, há algo em sua estrutura interna, invisível, que a impede, como revelado no monólogo interior,

penso comigo
pega tua senda
toma o teu rumo
o teu caminho
suspense
interrompido

que emerge com a transição do modo verbal indicativo, “penso”, para os imperativos “pega” e “toma”. Essa mudança é um aspecto da subjetividade que demonstra o desejo de assumir a própria trajetória, revelando uma força interna que busca superar a dominação. O impulso representa uma forma de seguir em frente na vida, agora não mais restrito à “senda”, trajeto estreito e imposto, mas abrindo-se ao “caminho”, em percurso mais amplo, ligado à situação existencial, aos valores e planos escolhidos pelo indivíduo. É uma metáfora para a autonomia e a busca por significado além das limitações impostas. Nesse processo de emancipação, o sujeito lírico “retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma” (Merleau-Ponty, 2000, p. 290), o que é corroborado no verso final:

entremeado de púrpura

Simbolicamente, a cor púrpura está relacionada ao “antigo tecido purpurino, símbolo de riqueza ou alta dignidade social” (Ferreira, 2004. p. 1662), e, no poema, a uma jornada na qual o eu lírico passa por uma experiência de autoconhecimento, um percurso inevitável, previamente traçado, evidenciando que a trajetória do sujeito lírico não é apenas fruto de escolhas conscientes, mas também determinada por impulsos e condicionamentos herdados de uma existência compartilhada com outras formas de vida.

Assim, o poema, ao incorporar elementos de materialidade corporal, sonoridade e reflexões sobre o caminhar, pode demonstrar que a experiência do ser no mundo se dá pela “carne”, essa instância onde percepção, corporeidade e consciência se entrelaçam. Nesse entrecruzamento, o sujeito lírico revela-se não como um ser separado da natureza ou superior a ela, mas como parte de um contínuo vital, onde a racionalidade cede espaço à intuição, ao hábito e ao instinto, constituindo uma vivência em que a animalidade não é negada, mas integrada como componente essencial da existência.

1.2.2 O corpo-serpente e o peso do destino em “Desígnio”

O poema “Desígnio”, inserido na obra *Ossatura do rinoceronte*, (2020a, p. 23), a exemplo do poema “Rumo”, compartilha a preocupação com o caminho, a escolha e a reflexão sobre o destino. Ambos abordam a experiência humana em sua relação com o mundo, o corpo e o pensamento, lidando com nuances de liberdade, controle e resignação.

DESÍGNIO

enganchado no costado da serpente
o espinho solitário mais parece um leme
mas qual o guia do que se tem pela frente
quem descortina o desvio do que se teme
no corpo dos dias surge algo que incomoda emaranhado a exigir desdobramento
entre dois abismos alguém que se acomoda
até escolher um deles com desprendimento
e quem decide pela criatura viva
um desígnio divino e antecedente
ou sua ação premeditada e volitiva
está acompanhada ou só o ser vivente

Poema monostrófico com 11 versos que, ao contrário do econômico poema “Rumo”, apresenta frases mais extensas compondo cada verso, sendo que o 5º verso se duplica até a outra margem da página, e um amplo uso de palavras polissílabas. É um traçado que sugere, visualmente, a figura alongada da serpente. Além desse aspecto óptico, há a analogia do leme, imagem criada a partir de um espinho enfiado na parte lateral da serpente, de onde o eu lírico parte para fazer suas reflexões. O espinho é o conflito, o que causa o desconforto e ordena a busca de resolução, o que pode ser compreendido pela estrutura dos versos.

A quase regularidade métrica dos versos, predominantemente de 12 sílabas métricas, opõe-se ao que destoa, como visto, o 5º, com dois hemistíquios totalizando 23 sílabas poéticas, uma posição de contrariedade,

no corpo dos dias surge algo que incomoda emaranhado a exigir desdobramento

performativa no próprio ritmo do poema: estendido de forma desproporcional, cria um corpo estranho na estrofe, que pode ser dividida em dois momentos, um antes e um depois do verso longo disruptivo. De um lado, quatro versos, compondo a esfera da figura de comparação do “espinho” com o “leme” e com o “guia”, um possível curso previsível do destino. De outro, sete versos (incluindo o extenso, que expõe a dissensão), compondo a metáfora existencial, a esfera da desordem, do excesso e do imprevisível, que tensiona a expectativa rítmica e estrutural, os “dois abismos” que se abrem naquele lugar, cada abismo sendo a criatura distanciada da outra, “desdobramento” representado no verso. É uma situação que pode ser analisada como algo que se relaciona com a escolha, o desvio, a incerteza e o incômodo diante do que parece convencionalizado.

O paralelismo entre som e sentido pode ser observado também nas rimas. Como disse Jakobson, a rima é uma “recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes”, mas “é simplificação abusiva” estudá-la somente da perspectiva do som (2003, p. 146). Pode-se explorar também uma relação semântica entre unidades rítmicas.

Há um predomínio de rimas cruzadas nos versos, na sequência ABABC (rima de final de hemistíquio/rima interna) DCDEAEA.

A relação indissociável entre forma sonora e conteúdo existencial está de acordo com a afirmação de Ramos, de que no contexto lírico, “um fato não é linguisticamente produzido 'de novo', pois a unidade de significação das palavras e sua música é espontânea e imediata” (2007, p. 44). Essa unidade entre som e sentido é perceptível na forma como o ritmo e a

sonoridade do poema acompanham e performam o dilema expresso pelo eu lírico — entre destino e escolha, entre acomodação e desprendimento.

O trabalho com as rimas e a sonoridade das palavras, especialmente nas repetições de fonemas e nas alternâncias rítmicas, produz uma experiência de leitura em que o sentido emerge de maneira imediata, não racionalizada, como sensação.

Nos versos 1 e 3, a rima conecta o símbolo da “serpente” ao caminho adiante, sugerindo que o que está à “frente” pode ser tão incerto e perigoso quanto a própria serpente que, na cultura ocidental, aparece frequentemente como uma figura que desafia os limites estabelecidos, a exemplo do mito bíblico da criação. Em *Gênesis*, a serpente intenta levar Eva à transgressão, ao induzi-la a comer o fruto proibido. Esse aspecto também está presente no poema, no qual o eu lírico reflete sobre a dificuldade de lidar com a incerteza perante as escolhas que a vida lhe impõe.

Dessa forma, o réptil é apresentado com a ideia de um vivente que tem a capacidade de influenciar, porém, refletindo sobre a expressão adverbial “no costado”, temos que -cost é o radical para palavras como acostamento, acostar, costear, costeiro, costela. Todas elas se dizem respeito a “costa”, palavra derivada do latim que conserva em seu radical o sentido de lugar (Tavares, 1969, p. 222), ou seja, a serpente se torna um lugar de direção. Ideia que se confirma na comparação entre “espinho” e “leme”, quando se tem, no recurso da metáfora, uma imagem que transfere à serpente o sentido de direção. Um réptil que tem seu corpo junto ao solo, com sua visão horizontal rasteira, uma perspectiva animal que o sujeito lírico encontra para se orientar.

Nesse sentido, se considerarmos que a serpente tem uma visão horizontal rasteira porque seu corpo fica rente ao solo, a liberdade conferida ao animal evoca o mito da criação, no qual Deus, com o barro amassado, fez Adão, o primeiro homem. A partir de uma costela, deu origem à Eva, sua mulher. E depois colocou-os no paraíso, no qual tinham liberdade de se locomoverem, mas a liberdade não se estendia totalmente à ação de escolha. Tal qual a liberdade na percepção estabelecida na serpente, limitava-se ao que estava rente ao solo. No mito, quem trouxe a ideia de liberdade na ação foi a serpente, porém, trata-se de uma liberdade que acarretava consequências, ou seja, havia uma restrição, e em decorrência da decisão de Eva em comer o fruto proibido veio toda a noção restritora de pecado.

Há que considerar que, no mito da criação, “costela” é a parte do corpo masculino da qual se origina a mulher; no acontecimento poético, no substantivo “costado” sugere-se a imagem de um “guia”, dessa forma, a poeta acrescenta a perspectiva da “serpente” na orientação da criação divina, uma orientação de base masculina que está relacionada ao mal.

Diante dessa situação, cabe à poesia questionar os significados fixos, a verdade propagada. A poesia se encarrega de dar voz aos significados negligenciados e silenciados ao longo do desenvolvimento das línguas em seus sistemas de valores, oferecendo uma compreensão de sua história.

A linearidade do texto poético, sem quebras de estrofes, pode intensificar a percepção de que as escolhas vistas como inevitáveis, seguindo um fluxo contínuo, ainda que o humano tenha a sensação de poder decidir entre diferentes "abismos", não é uma realidade pacífica.

As rimas criam conexões: leme/teme, 2º e 4º versos, entre controle e medo, sublinhando a contradição entre o desejo de controlar o destino e o temor do imprevisível; desdobramento/desprendimento, 5º e 7º, entre complexidade e desapego, refletindo a tensão entre a tentativa de compreender um enigma e a decisão de agir, como se o entendimento completo não fosse necessário para tomar decisões; Viva/volitiva, 8º e 10º, entre vida e ação intencional, sugerindo que a vida está ligada à capacidade de escolher, mas também levantando a questão sobre até que ponto essa ação é livre, considerando a existência de um "desígnio divino". "Desígnio" é o termo empregado no título, que remete ao propósito, muitas vezes associado a uma força divina que guia os acontecimentos, influencia e orienta as ações humanas, conferindo à vida um sentido de predeterminação. Na presente análise, relacionamo-lo, o que será feito mais adiante, com a colonialidade, a determinação das subjetividades, do jeito de ser dos indivíduos, os valores originados de lógicas culturais portuguesas. Por fim, nos versos 9º e 11º, as palavras "antecedente" e "vivente" criam uma conexão entre destino e livre-arbítrio; "antecedente", relaciona a conexão entre o que está predeterminado e o que o antecede: o ser humano vive o presente. Essas situações estabelecem uma relação conflituosa entre destino e livre-arbítrio, questionando se a vida do ser "vivente" é realmente autônoma ou já pré-estabelecida por algo "antecedente."

Há também a considerar a contribuição das figuras de harmonia na criação de efeitos sonoros no interior do verso, como o eco em

enganchado no costado da serpente

O eco reforça a ideia de algo que está preso ou agarrado, o que amplifica o sentido de aprisionamento ou sujeição sugerido pela imagem da serpente, criando uma ligação sonora que sublinha o significado da ação descrita e estabelece a sensação de continuidade e inevitabilidade, como se o destino estivesse "enganchado" ao corpo do tempo ou do perigo.

Seguindo o mesmo princípio, a aliteração paroxítona em /t/ no verso 10,

sua ação premeditada e volitiva

que realça a relação entre o sentido de planejamento e vontade, conectando as ideias de uma ação pensada antecipadamente, premeditada, e a capacidade de escolha consciente, volitiva, duas forças, planejamento e vontade, intrinsecamente ligadas. A harmonia sonora entre as palavras dá ao verso uma sensação de unidade, refletindo a ideia de que o ato de agir é simultaneamente guiado pela intenção e pela reflexão. A hipótese sonora é a de que essas figuras funcionam, no contexto, como um recurso estilístico que enfatiza a conexão entre elementos do poema, contribuindo para a compreensão do jogo de sentido entre destino e livre-arbítrio. Nesse jogo, estabelecem-se relações semânticas entre controle e falta de controle, planejamento e vontade, entrelaçadas como os sons que as expressam.

Nesse ponto da análise, somos conduzidos a pensar que, apesar de a serpente ser um “lugar” de direcionamento das decisões do sujeito lírico, o que o norteia é um objeto que lhe é externo, não faz parte da sua anatomia, algo:

enganchado no costado da serpente
o espinho solitário mais parece um leme

Com o recurso do hipérbato empregado na construção dos versos, pode-se depreender que foi depositado no “costado” da serpente toda essa percepção de um animal astucioso, dissimulado, que conduz a humanidade ao pecado e, conseqüentemente, à morte.

Nessa relação entre o caminho e escolha, a situação de receber algo alheio à natureza do animal pode ser realocada para a condição da mulher, criada a partir da colonização. Para esta, gênero e raça constituem categorias de sistemas de poder e controle. São construções sociais e ideológicas. Portanto, “conceber o alcance do sistema de gênero do capitalismo eurocêntrico global é entender até que ponto o processo de redução do conceito de gênero à função de controle do sexo, seus recursos e produtos, constitui a dominação de gênero” (Lugones, 2020, p. 71), pois esse sistema de gênero colonial/moderno é caracterizado pelo dimorfismo sexual, heterossexualidade e controle patriarcal.

É possível pensar numa naturalização de hierarquias reproduzida por séculos que invalidam identidades e corpos. Essa dinâmica internaliza sentimentos de inferioridade, medo, vergonha, além de gerar conflitos de identidade e sofrimento psíquico. No poema, o “leme” tem origem na semelhança com o “espinho”. Deduz-se, a partir dessa construção, que as escolhas realizadas pelos povos racializados e originários do continente Sul Americano é

contaminada pelo colonialismo europeu que consolidou uma estrutura de organização da sociedade em gênero homem e mulher e raça, que se estabelece como uma organização colonial para dominação desses povos com intuito de se valer das suas riquezas e como instrumento de dominação que corrói as estruturas sociais.

Nos versos que seguem, a poeta se apropria de um recurso referencial da prosa, o discurso indireto livre, para sugerir uma interlocução com uma segunda pessoa, indicando que o sujeito lírico pensa por outras vias, fora do domínio masculino eurocêntrico:

mas qual o guia que se tem pela frente
quem descortina o desvio do se se teme
[...]
quem decide pela criatura viva

A conjunção adversativa “mas” evidencia que “o guia”, antes definido, perde o estatuto de verdade, esvazia-se na referencialidade do sujeito que “descortina” e “decide”, o que pode ser oferecido ao feminismo, que considera a experiência da mulher racializada, posicionando-se contra a narrativa universal que reforça a lógica de descrição e exclusão, na qual os conhecimentos, as culturas e as epistemologias dessas populações subalternizadas são consideradas menores ou menos válidas, muitas vezes vistas apenas como objetos de exploração. Tal perspectiva sustenta um padrão de poder onde o centro, representado pela Europa e pelos Estados Unidos, legitima suas próprias versões de saber, ao mesmo tempo em que marginaliza o outro colonizado.

Para intervir nesse cenário, é necessário considerar a validade e a riqueza do conhecimento dessas questões, valorizar as histórias e experiências, promover uma epistemologia que seja plural e descolonizadora, capaz de desafiar a hegemonia do conhecimento, considerando que

o ponto de vista [...] a partir do feminismo na América Latina é um ponto de vista produzido quando somos/habitamos um corpo submetido ao empobrecimento, ao despejo e à negação sistemática de sua capacidade de desenvolver saberes, críticas e projetos de futuro. (Miñoso, 2020. p. 111).

Isso implica dar voz a experiências de corpos descendentes de um povo desumanizado, submetido à servidão e à negação de si mesmo, buscando formas de enfrentar as desigualdades históricas e criar espaços inclusivos que considere as identidades de gênero, culturais e raciais.

Nessa seção, os poemas analisados revelam uma articulação entre linguagem poética e crítica teórica às categorias de animalidade, humanidade, evidenciando como a poesia pode

funcionar como um espaço de desconstrução das fronteiras tradicionalmente fixadas pela filosofia e cultura do Ocidente, entre humano e animal, natureza e cultura, corpo e razão.

Os poemas atuam como encenações à ideia de uma essência humana fundada em “próprios do homem” como a razão e a linguagem, que justificariam a inferiorização dos animais. A animalidade não aparece como um “outro” absoluto, mas como uma presença que simultaneamente distancia e aproxima o humano, refletindo a ideia de alteridade radical que desafia a razão.

Na perspectiva da pluralidade dos viventes, que Derrida (2002) propõe como antídoto à homogeneização violenta da “animalidade”, os poemas incorporam imagens que fragmentam e hibridizam as categorias, como na metáfora do ruminar no poema “Rumo” — o humano que pensa por meio de uma operação que remete diretamente ao comportamento animal. O sujeito lírico, ao ruminar e pisar sobre flores transformadas em “destroços”, evidencia a continuidade entre corpo, mente e ambiente, conceito central na fenomenologia, uma corrente de pensamento defendida por Merleau-Ponty (2018), segundo a qual não há cisão entre corpo e consciência, mas uma experiência integral de ser-no-mundo.

A figura da serpente, em “Desígnio”, articula-se criticamente com os fundamentos da tradição judaico-cristã, desvelando os mecanismos pelos quais o discurso religioso e o do patriarcado construíram a mulher e o animal como instâncias subordinadas e associadas ao erro, ao pecado e à irracionalidade. A serpente, símbolo de transgressão, aparece aqui não como origem do mal, mas como metáfora das decisões humanas enredadas em estruturas históricas colonialistas, para quem o processo de dominação se internaliza e se reproduz através de binarismos e hierarquias.

Nesse sentido, a poesia de Carbonieri apresenta imagens que aludem à condição colonialista e patriarcal imposta aos corpos racializados e femininos que, assim como os animais domesticados, são forçados a trilhar rotas determinadas por sistemas de poder exógenos. É o que continuaremos a ver na seção seguinte.

1.2.3 Olhos avermelhados no aquário: “Tubarão”

Quando se faz referência a um peixe como o tubarão, já nos vem ao pensamento o peixe com mandíbulas fortes e dentes afiados, de médio ou grande porte, o que lhe dá uma aparência assustadora, e que pode ser um predador voraz. No entanto, o poema “Tubarão”, inserido em *A Ossatura do Rinoceronte* (2020, p. 51), mostra-nos esse monstruoso animal constringido em seu poder e alcance.

TUBARÃO

ressabiado é o animal antes espancado
 o relho que espocou sempre pode cantar
 não é fácil abafar a ira se persiste o risco
 só a calma suscita o coração brando
 o amor a despeito do que nos disseram
 é o contrário dessa submissão cega
 no tanque de um aquário o tubarão
 faz uma triste figura ao lado de peixes
 e moluscos ornamentais e inofensivos
 enquanto são coloridos e esfuziantes
 ele é cinza com os olhos avermelhados
 sinal de sua fome constante de sangue

Poema monostrófico composto por doze versos, apresenta inversão sintática no primeiro verso, colocando em destaque um comportamento humano atribuído ao animal, uma prosopopeia. É uma relação de estado entre o sujeito, "o animal", estabelecido no predicativo "ressabiado", uma consequência, e a causa, "antes espancado". O advérbio temporal e o uso da minúscula no início do verso revelam a vulgarização da ação violenta sofrida pelo animal. Acrescenta-se a esse destaque o acento paroxítono na vogal aberta, em “ressabiado” e “espancado, a repetição da vogal tônica “a” do sufixo “ndo”, que unidas no mesmo verso aludem uma “onomatopeia ou expressão lírica” (Ramos, 2007, p.47) que expõem o que resultou da ação, a nova caracterização do animal – desconfiado, amedrontado, arisco. São recursos sonoros da poesia que mostram que a marca deixada pela violência é tão intensa que define o ser antes mesmo de ser apresentada a origem do seu sofrimento mental, criando um impacto emocional mais forte no verso.

O segundo verso traz o instrumento usado no espancamento, o “relho” – açoite, flagelo, um artefato produzido pelo homem em animais e seres humanos, em diferentes situações, com finalidade de domesticação pelo castigo físico.

A aliteração das homorgânicas oclusivas /p/, /t/, e do conjunto oclusivo /p/, /t/, /k/, que “conservam um traço explosivo, momentâneo”, prestando-se a “reproduzir ruídos duros, secos [...] de pancadas” (Martins, 2008, p. 54), criam o efeito sonoro do estalar do relho, o seu “canto”:

o relho que espocou sempre pode cantar

O passado verbal, de ação acabada, confronta-se com o advérbio de tempo “sempre”, denunciando que a ação ocorre continuamente – a experiência de controle pela dor, e indica que o animal já passou por essas situações anteriores de agressões físicas. É a marca auditiva da violência sofrida, a associação da violência a uma sonoridade que se perpetua. A sonoridade dá materialidade à agressão, transforma a violência em algo audível e inapagável. Ela reforça a noção de que a memória do sofrimento persiste como um eco no corpo e na subjetividade do animal espancado

O humano, armado com o "relho", exerce a força bruta, e a ameaça se mantém. Esta é a metáfora da dinâmica de violência e adestramento que caracteriza as estruturas sociais marcadas pela colonialidade.

não é fácil abafar a ira se persiste o risco
só a calma suscita o coração brando

Para Quijano (2005), como visto, mantém-se nas sociedades modernas uma matriz de hierarquização social fundada na classificação racial e epistêmica dos sujeitos, legitimando práticas sistemáticas de dominação e exclusão. Nesse sentido, o animal é descrito como “ressabiado” e como tendo sido “antes espancado”, elementos que remetem à violência constitutiva do processo de controle dos corpos considerados perigosos ou indesejáveis.

O verso

não é fácil abafar a ira se persiste o risco

revela que a violência sofrida não apaga totalmente a potência vital do animal, mas o transforma, marcando-o com um tipo de perturbação mental. Mediante a subordinada condicional "se persiste o risco", o sujeito lírico oculta o sentimento de revolta, não esboça reação de contrariedade. Nova personificação metafórica, “coração brando” é construída para indicar a pausa da ameaça:

só a calma suscita o coração brando

Essa metáfora se conecta ao sentimento amoroso, na perspectiva da submissão do outro.

só a calma suscita o coração brando
o amor a despeito do que nos disseram
é o contrário dessa submissão cega

Nesses versos, é possível perceber uma relação que aproxima a violência infringida ao animal, ao amor constituído socialmente. Marli Walker (2021), diz que o amor que se estabelece socialmente é uma construção que evoluiu por motivos de sobrevivência. Portanto, não se trata de emoção, mas de um instinto tão poderoso quanto a fome. Nesse sentido, o amor vem da natureza. Talvez nesse ponto esteja o contraste dado por Divanize Carbonieri à noção de amor, que difere de normas ou narrativas que promovem a submissão e a aceitação passiva da força como sinônimo de afeto, sugerindo um amor que suscita “calmaria”.

Subjacente a essa visão está a noção de que a opressão e a submissão desumanizam, relegando o humano e o animal à animalidade, conforme se observa na representação do tubarão, uma segunda categoria de animal colocada nos versos, considerando que, como animal aquático, não há como ser açoitado. O tubarão aparece confinado em um compartimento reduzido, conservando a violência e/ou a potência da violência na sua aparência, conforme ilustrado nos versos:

no tanque de um aquário o tubarão
faz uma triste figura ao lado de peixes
e moluscos ornamentais e inofensivos
enquanto são coloridos e esfuziantes
ele é cinza com os olhos avermelhados
sinal de sua fome constante de sangue

A figura do tubarão, associada à força, à liberdade e ao predador natural, é reconfigurada no ser subjugado, contido e neutralizado.

O aquário metaforiza o espaço colonial: um ambiente marcado pela artificialidade, onde a diferença é estetizada e tornada inofensiva. O poema evidencia esse processo, imprimindo nova e atroz forma de violência ao colocar no mesmo confinamento categorias de espécies muito diferentes, ressaltando, perante os olhos dos transeuntes, o contraste do tubarão monstruoso com a de “peixes e moluscos ornamentais e inofensivos”, que cumprem a função simbólica de representar a assimilação e a neutralização da alteridade pelo sistema hegemônico. Assim como a colonialidade do poder transforma sujeitos em objetos, epistemologias em folclores e culturas em exotismos, o tubarão é reduzido a uma “triste figura”, cujo potencial vital é suprimido, mas não extinto; está condenado a ficar ali, solitário no seu modo de ser.

Nesse sentido, o tubarão representa uma força reprimida, um instinto contido pela civilização. O amor, quando fundamentado no controle, aproxima o humano dessa condição

de repressão. A relação entre o substantivo concreto “aquário”, criação humana, e o substantivo abstrato “amor” apresenta a dinâmica de contenção: o primeiro restringe, o segundo, é restringido. Assim, infere-se que o amor está condicionado ao domínio humano, que carrega em si a origem da violência, desvinculando-a do animal, pois,

o amor a despeito do que nos disseram
é o contrário dessa submissão cega

Esses versos articulam uma crítica ao discurso civilizatório que justifica a dominação como ato de amor ou cuidado, apontando que uma relação ética com o outro não se dá pela contenção ou pela imposição de normas, mas pelo reconhecimento e respeito à alteridade. Essa crítica ressoa com a denúncia da colonialidade como violência simbólica e epistêmica, frequentemente mascarada sob o discurso do progresso ou da missão civilizadora.

Ao tematizar a contenção do outro, sua transformação em objeto passível de contemplação e sua resistência residual, é possível aferir uma reflexão ética e política sobre a necessidade de desconstrução das hierarquias coloniais e a valorização das formas de resistência que persistem apesar da violência sistemática, o que cria, nos versos, uma atmosfera de inquietação que reforça o contraste entre a aparente passividade do animal e sua ira aplacada,

[...] com os olhos avermelhados
sinal de sua fome constante de sangue

Desse modo, o poema “Tubarão” reconfigura poeticamente o imaginário do predador para expor a brutalidade contida nos mecanismos de domesticação e controle. A imagem do animal de olhos avermelhados, privado de condição para manifestar sua natureza ao ser confinado a uma vitrine e oferecido como espetáculo, constitui um emblema da subjugação. O aquário, espaço de observação e aprisionamento, é a metáfora da colonialidade do poder, em que a alteridade é neutralizada sob o pretexto do amor. A contenção do tubarão no aquário, símbolo da neutralização da diferença e da domesticação da potência vital, antecipa o movimento que atravessa a poética de Divanize Carbonieri em direção à desconstrução das formas de sujeição impostas aos corpos. Se, no poema, o animal representa o outro silenciado e estetizado sob o olhar humano, o corpo feminino, em diversos textos da autora, é o espaço em que essa lógica de contenção se reinscreve, revelando o entrelaçamento das hierarquias de gênero e espécie. Assim, ao deslocar o olhar do animal cativo para a mulher submetida às normas patriarcais e coloniais, Carbonieri amplia sua crítica à estrutura civilizatória que funda o humano sobre a exclusão do outro. O próximo capítulo, portanto, investiga como a poeta tensiona os discursos de essência e natureza feminina, propondo uma poética que resiste à domesticação dos corpos e à fixação das identidades, numa perspectiva de desconstrução ética e política.

CAPÍTULO II DESCONSTRUÇÃO DO FEMININO: ENTRE A RESISTÊNCIA À ESSÊNCIA E A CRÍTICA ÀS HIERARQUIAS DE GÊNERO E ESPÉCIE

as éguas e as Evas
vindas à vida sem freio
freadas pelo arreio
(Carbonieri, 2021, p. 21)

Historicamente, a mulher e a feminilidade foram definidas em termos de subordinação ao masculino, em vez de serem compreendidas a partir de suas próprias experiências e subjetividades, evidenciando um desequilíbrio nas construções de identidade de gênero. Essas noções tradicionais foram construídas com base em posições essencialistas, segundo as quais acredita-se que diferenças biológicas determinam identidade e papel social de cada sexo.

O pensamento contemporâneo, influenciado por Jacques Derrida (2004), problematiza essas premissas, propondo que a feminilidade não seja vista como uma simples derivação da masculinidade ou da anatomia, mas como uma construção social que pode ser desconstruída e ressignificada, emergindo como possibilidade aberta e plural, resistindo às limitações impostas por definições patriarcais ocidentais e metafísicas. Para Derrida (1980) a relação entre o feminino e o masculino, especialmente no que diz respeito a sua definição na estrutura humana, relaciona-se com a essência da humanidade e como os gêneros se inserem nela, sugerindo que a dicotomia entre masculino e feminino pode ser pensada como uma expressão posterior daquilo que ambos compartilham: a condição humana. Dessa forma, as particularidades associadas ao gênero se tornam menos centrais do que a essência comum que define tanto homens quanto mulheres como seres humanos. Conforme se observa na reflexão,

[...] o sentido do feminino se verá esclarecido, assim, a partir da essência humana, a *Ischa*¹¹ a partir de *Isch*: não o feminino a partir do masculino, mas a divisão em feminino e masculino – a dicotomia – a partir do humano. [...] para além da relação pessoal que se estabelece entre esses dois seres surgidos de dois atos criadores, a particularidade do feminino é coisa secundária. Não é a mulher a que é secundária, é a relação com a mulher enquanto mulher que não pertence ao plano primordial do humano. No primeiro plano estão as tarefas que

¹¹ Derrida (1980) faz referência ao termo hebraico, referido na Bíblia. Segundo consta, no *Livro do Gênesis*, em “A origem do mundo e da humanidade”, 2:23, ao ver Eva pela primeira vez, Adão a chama de *ishah*, mulher, porque ela foi tirada do *ish*, homem, referência à ligação intrínseca entre ambos.

realizam o homem como ser humano e a mulher como ser humano. (Derrida, 1980, p. 53).

Portanto, não é a mulher, como ser humano, que é secundária ou de menor importância. O que é secundário, na visão proposta, é a forma como se relacionam com a mulher como mulher, ou seja, através das lentes da diferença de gênero. Quanto às tarefas que realizam, homem e mulher, como seres humanos, estas se referem às responsabilidades, ao trabalho, à criação de sentido no mundo. Essas tarefas não são divididas ou atribuídas com base em gênero, mas na humanidade compartilhada. Essa visão parece desconstruir a hierarquia tradicional que coloca o gênero como uma característica definidora do humano, compreendendo homens e mulheres a partir de suas diferenças, o que suscita separações, hierarquias.

Dessa forma, o feminino em Derrida (2013) é o que não se deixa conquistar, aquilo que não se deixa reduzir a uma essência, a um lugar fixo, metafísico, transcendental, a uma substância presente nela mesma e geradora de um sentido único. O autor propõe ao feminino, a abertura e a suspensão para se pensar em um lugar, em uma lei sem autoridade, uma verdade que

[...] não se deixa conquistar é – feminino, isto que não se deve se apressar a traduzir por feminilidade, a feminilidade da mulher, a sexualidade feminina e outros fetiches essencializantes que são justamente o que se crê conquistar quando se permanece na tolice do filósofo dogmático, do artista impotente ou do sedutor sem experiência. (Derrida, 2013, p.13).

Isso significa que o feminino não pode ser totalmente definido, fixado ou conquistado por uma definição simples ou uma essência estável, mas considerado algo que resiste à categorização e à apropriação total pela linguagem, pelo pensamento filosófico ou pelas representações culturais tradicionais.

Esse feminino que não se deixa conquistar é uma referência à *différance* (Derrida, 1991, p. 33), um conceito central na filosofia de Derrida que indica um processo contínuo de diferimento e adiamento de significado. O feminino, assim, seria algo que sempre escapa ao controle.

Nesse sentido, Derrida adverte contra uma tradução apressada ou redução do feminino a conceitos como feminilidade e sexualidade feminina, ou qualquer ideia que busque essencializar a mulher, estabelecendo uma crítica à redução do feminino a algo facilmente compreensível ou categorizável, por exemplo, como um conjunto de qualidades ou comportamentos que são tradicionalmente associados às mulheres, como a delicadeza, a passividade ou a maternidade. O autor refuta o entendimento de que existe uma mulher

singular, propondo, em vez disso, a ideia de múltiplas expressões femininas. Lembrando que a estrutura binária confina a mulher a uma posição de subalternidade no âmbito do discurso filosófico, o que está em jogo é a desestabilização das categorias que sustentam essas relações de poder, permitindo que a mulher deixe de ser vista como uma particularidade e seja reconhecida em sua universalidade.

Nessa possibilidade de abertura podemos pensar na crítica pós-estruturalista francesa de Helenice Cixous e Júlia Kristeva, que “puseram em xeque, a partir de uma abordagem psicanalítica, o conceito tradicional de gênero masculino e feminino enquanto categorias absolutas [...]”, segundo Lúcia Zolin (2019, p.255), defendendo que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente, dentro de um dado conceito social.

Zolin (2019) afirma que as francesas se valem da psicanálise como uma possibilidade de fornecer uma teoria sobre a origem e a formação dos gêneros. Segundo a autora, para Kristeva, o sujeito não é uma entidade fixa ou essencial, mas um sujeito em processo, ou seja, constituído dinamicamente na linguagem, em uma tensão contínua entre duas instâncias: o semiótico e o simbólico. O simbólico representa a ordem da linguagem estruturada, das normas sociais, das leis, da gramática, o espaço do discurso patriarcal, da cultura que está relacionada com a figura paterna e a entrada do sujeito na linguagem, através da aquisição do sentido e da identidade normativa. O semiótico, por outro lado, remete a uma dimensão pré-verbal, pulsional e corporal do sujeito. É a esfera das emoções, dos afetos, dos ritmos e fluxos que atravessam a linguagem, mas que não se deixam capturar totalmente por ela; coaduna-se com o corpo materno, com a musicalidade da linguagem, com aquilo que transborda da estrutura normativa. Assim, no sujeito, é percebido esse jogo entre o semiótico e o simbólico que nunca é uma entidade fechada, mas sempre um vir-a-ser, uma construção em movimento, em constante negociação entre pulsão e norma, entre desejo e lei.

Não se percebe, aqui, uma definição essencialista da mulher. Do mesmo modo, rejeita-se a ideia de uma especificidade da fala ou da escrita feminina como algo que se possa definir objetivamente. A escrita da mulher, ou qualquer produção textual, pode apresentar peculiaridades, mas estas não são determinadas por sua condição biológica, mas pela maneira como se relaciona com as forças do semiótico e do simbólico.

Sobre Hélène Cixous, Zolin (2019) afirma que a oposição homem/mulher ou macho/fêmea constitui uma das estruturas simbólicas mais fundamentais da cultura ocidental. Trata-se de um esquema binário profundamente enraizado que não se limita apenas às questões de gênero ou sexualidade, mas que se estende a todas as outras oposições que, à primeira vista, poderiam parecer independentes desse binarismo. Oposições como

razão/emoção, cultura/natureza, atividade/passividade, superior/inferior, espírito/corpo, ordem/caos, entre muitas outras, são estruturadas a partir desse mesmo modelo binário que associa o primeiro termo ao masculino e, o segundo, ao feminino. Nesse sentido, o termo associado ao feminino é sempre colocado como o inferior, o subalterno, o passivo ou o secundário, enquanto o termo masculino ocupa a posição privilegiada, superior, ativa e normativa.

Essa dinâmica revela uma solidariedade do logocentrismo ao falocentrismo. Ou seja, o pensamento ocidental, desde suas raízes filosóficas na Grécia clássica até as formas contemporâneas de organização do saber e da cultura, estruturou-se de modo a privilegiar a razão, o *logos*, o discurso racional e normativo. Essa articulação evidencia como a hierarquia de gênero é um dispositivo simbólico estruturante que fundamenta as formas de organização da cultura ocidental.

Assim como Derrida, Cixous problematiza a estrutura binária que organiza o pensamento ocidental, demonstrando como essa oposição privilegia o masculino e marginaliza o feminino. Assim, tanto Derrida quanto Cixous compartilham o projeto político e filosófico de desestabilizar as estruturas metafísicas que sustentam a dominação masculina e abre espaço para novas formas de subjetividade e expressão.

Essa lógica, que articula a supremacia do *logos* à centralidade simbólica do falo, sustenta a dominação patriarcal e naturaliza a subordinação das mulheres. A proposta derridiana de desconstrução visa justamente a desestabilizar essas oposições, revelando sua artificialidade e historicidade, assim como Kristeva, que nega qualquer essencialização da mulher e propõe um sujeito em processo, e Cixous, que se vale da ideia centrada na desconstrução derridiana, e propõe a subversão dessas dicotomias por meio de uma escrita que valorize a fluidez, o múltiplo e o fragmentário, uma linguagem que escape das normas rígidas e que acolha as pulsões do corpo. Isso inscreve no texto a marca de uma subjetividade em movimento, muito próxima da ideia derridiana da *différance* (Derrida, 1991, p. 33): um sentido sempre adiado, nunca fixo, que se esquia a qualquer essencialização. Derrida rejeita a ideia de categorias fixas e aponta para a possibilidade de múltiplos modos de ser, de linguagem e de existência.

No contexto da América Latina, Heloisa Buarque de Hollanda (2020) propõe uma reflexão crítica sobre o feminismo contemporâneo, especialmente diante das transformações políticas e sociais que marcam o início do século XXI. Ela identifica um momento de desencanto radical, no qual, ocupar um espaço dentro da comunidade feminista já não é suficiente. A autora reconhece que muitas intelectuais feministas latino-americanas se sentem

atravessadas por uma angústia comum: a constatação de que parte do feminismo hegemônico, ao qual estiveram historicamente vinculadas, reproduz formas de opressão que elas mesmas combatem.

O contexto político global, segundo a autora, é marcado por uma crise do capitalismo, pela ausência de políticas públicas eficazes diante do colapso ambiental e pelo esgotamento das democracias representativas. Paralelamente, observa-se a ascensão de uma direita conservadora, que ameaça conquistas sociais duramente alcançadas. Esse cenário estimula o surgimento de novas linguagens políticas, mais espontâneas, localizadas e insurgentes, que explodem a partir de 2013. Tais práticas políticas dispensam intermediários tradicionais, como partidos e sindicatos, e se articulam de forma direta, favorecendo ações coletivas enraizadas em experiências reais.

Nesse novo panorama, o antigo sujeito político, universal e abstrato, dá lugar a sujeitos sociais que lutam por direitos fundamentais vinculados às suas vivências específicas. Essa passagem do universal abstrato para o universal concreto caracteriza a chamada “quarta onda do feminismo” (Duarte, 2003, p.12), marcada pela valorização da interseccionalidade e pela multiplicação das identidades políticas. As demandas por igualdade social, direitos corporais e reconhecimento identitário se tornam centrais, ampliando as fronteiras do feminismo e questionando suas bases tradicionais. Nessa visão, o feminismo eurocentrado passa a ser percebido como um instrumento de opressão, alinhado àquilo que sempre pretendeu combater: a branquitude patriarcal e a colonialidade dos saberes. No campo acadêmico, essa crítica se traduz em uma interpelação direta às epistemologias hegemônicas, que são vistas como heteronormativas e coloniais. As categorias e conceitos que durante muito tempo estruturaram o pensamento feminista entram em disputa, abrindo espaço para a invenção de novas gramáticas políticas e epistêmicas.

Duas tendências feministas emergem como resposta a essa crise: “o feminismo decolonial e o feminismo para os 99%” (Hollanda, 2020, p. 29). O primeiro, articulado sobretudo a partir de intelectuais latino-americanas, busca confrontar o império cognitivo europeu e norte-americano, resgatando epistemologias originárias e articulando-se com lutas antirracistas e anticoloniais. O segundo, que ganha força nos Estados Unidos, propõe uma crítica ao feminismo neoliberal, denunciando suas limitações e apostando na aliança com movimentos ambientalistas, trabalhistas e de defesa dos imigrantes. Na presente pesquisa, foi adotada como referência e aporte teórico o feminismo decolonial, tendo em vista que não se observa uma tomada que se incline especificamente à questão racial, mas racializada, do ponto de vista da latinidade, na poesia de Carbonieri.

A poesia de Divanize Carbonieri articula um feminismo que se estrutura como um discurso que emerge de maneira visceral, crítica, a partir de imagens que tensionam as categorias de gênero e corpo, revelando uma profunda consciência das formas de opressão dirigidas às mulheres, mas evita qualquer essencialização do feminino, priorizando a pluralidade e a desconstrução dos discursos normativos. O feminismo se manifesta pela crítica à objetificação e à exploração do corpo feminino, frequentemente representado como um espaço de inscrição e conflito.

Assim, seus poemas evocam imagens de corpos vulneráveis, fragmentados ou animalizados, denunciando as formas de domesticação e controle que atravessam a vida das mulheres. A animalização, longe de ser um recurso puramente estético, sugere uma solidariedade entre mulher e animal, ambos marcados por processos de submissão e silenciamento na cultura patriarcal de baixo impacto. Além disso, não se percebe na escrita da poeta o imaginário tradicional da feminilidade, como a representação idealizada ou romantizada da mulher. Ao invés disso, explora a potência disruptiva da linguagem poética para criar figuras que transitam entre o humano e o não humano.

O feminismo, na poesia de Carbonieri, também se expressa na recusa aos modelos identitários fixos. Ela problematiza os binarismos tradicionais, como homem/mulher, humano/animal, razão/corpo, operando uma crítica à matriz de poder que sustenta essas hierarquias. Desse modo, sua poesia se insere num horizonte feminista de caráter decolonial que reconhece as múltiplas opressões que incidem sobre os corpos. Daí se depreende que a linguagem poética pode ser um espaço de resistência e reinvenção, em que o feminismo se realiza como reivindicação política e também como uma força estética que provoca reflexão sobre as formas de pensar e representar o feminino.

Nesse sentido, a realidade da mulher pode ser comparada à do animal quando pensada a partir de uma estrutura de opressão que opera por meio de lógicas de dominação, subjugação e objetificação, tanto em termos culturais quanto sociais. Assim como o feminino é categorizado e subordinado dentro de uma lógica de exclusão e alteridade, o animal é transformado em objeto e privado de sua subjetividade animal no contexto das relações humanas. Essa relação assimétrica reflete a mesma estrutura binária que pode definir a mulher em relação ao homem e o animal em relação ao ser humano, criando uma hierarquia em que ambos são marginalizados e reduzidos à condição de “outro” da cultura.

No que se refere à mulher, a exclusão e marginalização ocorrem por meio de discursos culturais e filosóficos que limitam o domínio da alteridade, do corpo e da passividade, enquanto o homem se posiciona como o sujeito ativo, racional e universal. Da mesma forma,

o animal é visto como um ser inferior, domesticado, desprovido de agência e transformado em recurso para as necessidades humanas, o que se relaciona ao processo de domesticação e docilização do corpo feminino para atender aos padrões de controle.

No entanto, essa crítica feminista não se restringe à denúncia simbólica; ela se inscreve de maneira contundente no corpo, fazendo dele um espaço central de resistência, mas também de exposição à violência. Na poesia de Carbonieri, o corpo aparece como território, muitas vezes sacrificial, atravessado por forças que o fragmentam, disciplinam e violentam.

É, portanto, a partir dessa compreensão do corpo que se abre o caminho para o próximo tópico. A análise seguirá para uma investigação sobre como a poesia de Divanize Carbonieri representa o corpo e a violência, articulando questões de gênero, animalidade e poder.

2.1 Corpo e violência

O corpo pode ser visto como um campo onde se manifestam tensões entre poder e resistência, entre inscrição cultural e subjetividade, tornando-se um espaço de constante indeterminação e reescritura.

Merleau-Ponty (2018) visualiza a descrição fenomenológica da experiência encarnada num corpo, o que pode ser compreendido como uma tentativa de mostrar que a modernidade perdeu essa capacidade de explicar concretamente a experiência e, para fazer isso, era necessário fazer um retorno ao corpo próprio, à experiência da sensibilidade e mostrar que ela já é significativa, que já tem sentido. Depreende-se daí que corpo não é só uma entidade biológica ou um instrumento subordinado à mente, mas o centro de nossa relação com o mundo. Ele é o mediador por excelência, através do qual se percebe, atua-se e se produz significados. O corpo articula com a mente a criação de significados através dos movimentos e dos gestos, participa da criação de um mundo cultural e simbólico. É a partir desse entendimento que o filósofo afirma:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. Em todos os planos ele exerce a mesma função, que é a de emprestar aos movimentos instantâneos da espontaneidade “um pouco de ação renovável e de existência independente”. O hábito é apenas um modo desse poder fundamental. Diz-se que o corpo

compreendeu e o hábito está adquirido quando ele se deixou penetrar por uma significação nova, quando assimilou a si um novo núcleo significativo. (Merleau-Ponty, 2018, 203).

Um aspecto importante da argumentação de Merleau-Ponty é que o corpo é um instrumento sonoro de percepção, sendo capaz de transformar gestos biológicos simples em gestos culturais. A dança ilustra bem essa transformação: um movimento inicialmente funcional pode, ao ser repetido e internalizado, adquirir um significado subjetivo, tornando-se uma forma de expressão. Além disso, ele destaca o conceito de “hábito” como uma forma de internalização desses novos significados. O hábito é um processo pelo qual o corpo assimila significados culturais e existenciais, integrando-os à sua ação. Isso revela um aspecto de adaptação do corpo, que se torna capaz de agir de maneira independente. O "corpo compreendeu" porque, por meio do hábito, internalizou essa nova camada de significado. Nesse sentido, o corpo é o mediador entre o indivíduo e o mundo e cria significados novos à medida que interage com o ambiente e com as normas culturais.

Merleau-Ponty, na obra *A natureza* (2000), evidencia o deslocamento de sua fenomenologia em direção a uma ontologia que reconhece na natureza uma dimensão que resiste aos limites da própria fenomenologia, especialmente ao superar a descrição da experiência centrada no sujeito ou mesmo em uma consciência perceptiva, na qual a existência corporal do homem não pode ser limitada à matéria, não pode ser restrita ao espírito, mas também não pode ser simplesmente animal. Ela é uma espécie de não lugar porque carrega o paradoxo de ser ao mesmo tempo o sujeito efetivo de sua possibilidade de instituir o quadro simbólico que a sustenta.

O avanço das ciências naturais e biológicas impulsiona uma revisão ontológica acerca da natureza e do ser. A natureza deixa de ser concebida como um objeto externo, separado do sujeito e passa a ser compreendida como constitutiva do próprio ser humano, evidenciando uma integração ontológica entre sujeito e mundo. Esse movimento implica a superação do espaço que anteriormente era concebido como projeção estática diante do sujeito, em favor de uma concepção em que o espaço é o meio no qual o ser está inserido e que estrutura a própria existência. De modo semelhante, a causalidade clássica, entendida como uma relação linear entre causa e efeito, cede lugar a uma compreensão estatística e coletiva dos fenômenos naturais, recusando a noção de objeto como núcleo rígido e autônomo. Na biologia, o organismo é concebido não como uma soma de elementos isolados, mas como um "fenômeno-invólucro", cuja constituição transcende a explicação puramente físico-química, exigindo a consideração de dimensões arquitetônicas e qualitativas que ultrapassam a causalidade estrita.

Assim, a animalidade surge como uma expressão complexa do ser inscrita em uma rede de relações ontológicas que dissolvem a separação clássica entre natureza e cultura, ciência e filosofia (Merleau-Ponty, 2000, p. 344-345).

Portanto, há que se repensar a visão clássica de Natureza como um conjunto de objetos externos, causais e previsíveis, para compreender que a Natureza está em nós. Isso é especialmente importante do ponto de vista da animalidade como expressão viva dessa mesma Natureza compartilhada, na qual “a forma animal não é manifestação de uma finalidade, mas antes, de um valor existencial de manifestação, de apresentação. O que o animal mostra não é uma inquietude; sua aparência manifesta, sobretudo, algo que se assemelha a nossa vida onírica” (Merleau-Ponty, 2000, p. 305).

Nessa proposta de percepção e corpo, o animal também está inserido – são modos de ser no mundo que não se percebe apenas como respostas mecânicas ou finalísticas, mas como expressões da existência, anteriores à cisão sujeito/objeto. Do mesmo modo, a animalidade pode ser pensada como um "esboço" de mundo, uma modalidade expressiva que compartilha, com o humano, a condição de ser no mundo. Porém, o que se verifica, tal como o que é feito ao animal, é um direcionamento na abordagem à objetificação da mulher, quando se compreende que esse estado de ser pode ser internalizado de geração em geração, atravessando a consciência e a percepção corporal da mulher. Há um poder do “outro” que interfere na sua vivência, afetando-lhe o corpo e a mente. No contexto latino-americano, marcado pelo legado colonial, pensando o Brasil, a violência de gênero está ligada a dinâmicas históricas e culturais que reforçam a subjugação da mulher e do animal.

Para a antropóloga Rita Segato (2003), a base da violência contra mulher reside na tensão entre dois aspectos estruturais denominados “sistema de contratos” (p.145), que são estruturas que explicam diferentes modos de organização das relações de poder, particularmente no contexto do patriarcado e da dominação de gênero, que consiste em um modelo hierárquico e rígido de relações sociais. Nesse sistema, a masculinidade é construída em oposição à feminilidade, e os homens mantêm o controle sobre as mulheres através da usurpação do poder feminino que é legitimado por normas culturais e tradições que atribuem às mulheres papéis de submissão, domesticidade, moralidade e honra, enquanto os homens exercem sua autoridade e demonstram prestígio dentro de sua comunidade, especialmente perante outros homens. A falta de correspondência entre o papel subordinado da mulher e sua capacidade de agência resulta em uma “violência estrutural”:

[...] la falta de correspondencia entre las posiciones y las subjetividades dentro de ese sistema articulado pero no enteramente consistente produce y reproduce un mundo violento. Ese efecto violento resulta del mandato moral y moralizador de reducir y aprisionar a la mujer en su posición subordinada, por todos los medios posibles, recurriendo a la violencia sexual, psicológica y física, o manteniendo la violencia estructural del orden social y económico. (Segato, 2003, p. 145).

A violência se torna uma ferramenta utilizada para forçar as mulheres a se conformarem a esses papéis e a moralidade patriarcal serve como um mecanismo de controle, legitimando e naturalizando essas formas de violência para preservar a posição que beneficia os homens e limita as possibilidades da mulher.

A poética de Divanize Carbonieri evoca imagens de violência e resistência que podem ser interpretadas à luz da perspectiva de Segato (2003) sobre o domínio patriarcal e a subordinação da mulher. A voz poética, que expressa sua dor e feridas físicas e emocionais, evidencia as consequências da violência do gênero, semelhante à descrita em relação à objetificação e opressão da mulher. Para tanto, parece operar uma inversão fundamental na relação entre o humano e o animal, esclarecendo que o ser humano perde as características que tradicionalmente o diferenciam dos animais, como a capacidade de pensar, raciocinar e dominar a palavra, quando se torna agente de exploração e violência. Essa abordagem se entrelaça com a proposta de Derrida sobre o feminino, que desafia as hierarquias e dicotomias estabelecidas. Assim como Derrida questiona a essência e as categorias fixas do feminino, Divanize sugere, na sua escrita, uma desconstrução das fronteiras entre o humano e o animal, revelando uma dimensão de desumanização que ocorre quando o poder humano se converte em opressão. Essa conexão visualiza a violência e o domínio, não apenas sobre os corpos femininos, mas também sobre o animal, propondo uma ética de coexistência, como no poema que segue.

REDOMA

eu que fui sangrada pela espora
do seu coturno me rasgando as ancas
ainda trago as feridas nos flancos
a mão que tanto golpeou tenta afagar
mas afasto o retorno a qualquer pastagem
agora saiba sair da frente enquanto passo
paciência se eu não for cordata e meiga
tenho espinhos enfiados na garganta
cuspo fora alguns enquanto me afogo
dentro da redoma circula a pantera
sacudindo a terra com suas patas negras
se alguém bate no vidro ou na grade

ela salta cheia de dentes e garras
(Carbonieri, 2020b, p.41)

O título traz um objeto construído geralmente como uma estrutura com paredes transparentes, podendo ser de vidro, e usada para proteger outro(s) objeto(s). Nos versos, há duas metáforas que remetem a essa estrutura: uma, a de um eu submetido a uma relação abusiva; outra, a de um felino, podendo-se inferir pelo contexto que seja fêmea, enjaulado. O campo semântico de ambas comporta ideia de aprisionamento, isolamento/retenção, mas também é o lugar onde há manifestação de uma força interior, resistência e rebeldia.

O poema apresenta uma única estrofe com 13 versos iniciados com letra minúscula e desprovido de pontuação. Essa é uma escolha estilística recorrente feita pela poeta, que pode ser observada como uma maneira de intensificar o sentido de algo contínuo, uma torrente de pensamento, um fluxo de consciência, no caso, marcando a voz poética pela urgência e pelo descontrole.

A subordinada adjetiva restritiva "que fui sangrada" caracteriza a mulher como alguém que sofre uma ação comparável à de um animal de carga ou monta. Essa animalidade é evocada pelos substantivos "ancas" e "flancos", que não apenas remetem a partes do corpo humano, mas também funcionam como advérbios de lugar, localizando as regiões que suportam as agressões. A poeta utiliza a duração prolongada pelo som nasal da vogal tônica para intensificar a violência descrita, especialmente nos acentos tônicos dessas áreas corporais, como "ancas" e "flancos". Além disso, a ação do gerúndio "rasgando" e a referência temporal "ainda" reforçam essa sensação de continuidade e permanência da dor. A escolha estilística de vogais nasais, como em "an" e "in", produz o efeito sonoro de um gemido, prolongando a carga emocional através de uma cadência marcada pela duração dessas vogais.

Subjacente ao gemido, revela-se uma vítima, a violência se torna um dos mecanismos que desumanizam a mulher. A aproximação entre a mulher e a animalidade não humana problematiza formas como a cultura hierarquiza as relações de gênero. A situação de poder apresentada nivela as categorias de gênero feminino e animal não humano, ambos subordinados ao domínio masculino. Assim, a poeta sugere que tanto a mulher quanto o animal compartilham uma condição de exploração e submissão dentro de uma estrutura patriarcal. Esse eco da subjugação se alinha à narrativa bíblica, na qual, o homem, que representa a espécie humana, é incumbido de “dominar” os animais. Assim lhe é ordenado: “[...] que[...] domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra” (Bíblia, 2005, p.14), evidenciando a sua centralidade na criação e sua autoridade sobre o restante da natureza. Essa ideia de dominação,

no entanto, extrapola o âmbito do animal e, culturalmente, acaba por se estender também à subjugação da mulher ao associar a mulher à animalidade não humana.

Nesse sentido, o poema traz à tona a perpetuação histórica da dominação do animal, um exercício de poder que subjuga a mulher. A violência, enquanto mecanismo de controle, surge como um elemento fundamental nesse domínio. No entanto, ao mesmo tempo, o poema subverte esse poder.

No verso:

a mão que tanto golpeou

a "mão" que ataca não é apenas símbolo de violência física, mas também uma metonímia da hegemonia masculina que desintegra a humanidade. Ao destacar esse elemento, a poeta evidencia a vulnerabilidade da mulher, assim como a do animal. No entanto, os versos mostram a inversão dessa condição, revelando que a opressão pode gerar um movimento de reação e transformação.

A "mão" da violência alude a uma interpretação historicamente equivocada da ordem divina, que poderia ser compreendida como um "cuidar". O homem, dotado de força física e do poder fálico, arrogou para si o direito de controle sobre todos os animais não humanos, bem como sobre todo ser existente, agindo pela própria conveniência.

O comportamento violento é questionado por Hannah Arendt (2018), quando afirma que "a violência não é nem bestial, nem irracional" (p. 81), sugerindo seu distanciamento da esfera da animalidade não humana. Arendt observa que "a própria substância da ação violenta é regida pela categoria meio-fim, cuja principal característica [...] foi sempre a de que o fim corre o perigo de ser suplantado pelos meios que ele justifica e que são necessários para alcançá-los" (p. 20). Isso implica que a violência, longe de ser instintiva ou primitiva, é instrumental e racionalizada dentro de um sistema que a legitima como ferramenta de poder e controle.

A violência, ao contrário de uma manifestação irracional ou bestial, é deliberada e calculada. Nesse sentido, segundo Arendt, não é simplesmente um impulso primitivo, mas uma estratégia que, mesmo que justificada por um fim, pode acabar se sobrepondo ao próprio objetivo que busca alcançar.

É possível fazer essa associação ao poema, quando a mulher é submetida a uma dominação violenta, marcada pela "mão" que golpeia, e pela exploração de seu corpo comparada à submissão animal.

Nos versos:

a mão que tanto golpeou tenta afagar
mas afasto o retorno a qualquer pastagem
agora saiba sair da frente enquanto passo

a adversativa "mas" marca a resistência da mulher diante da violência sofrida. Ao rejeitar o retorno à "pastagem", um termo que acomoda o sentido de submissão e docilidade associado ao animal domesticado, ela recusa a ideia de ser relegada a uma condição de passividade. A pastagem, que normalmente representa o local de alimento e repouso para o animal, aqui se torna metáfora da sujeição, revelando que o afago do agressor não é um gesto de carinho, mas uma tentativa de reinstaurar o ciclo de controle e violência. A rejeição ao afago, portanto, não é apenas uma recusa física, mas também simbólica, pois evidencia a consciência da violência e o rompimento com a submissão imposta. Esses versos sinalizam que o "animal humano" do gênero feminino se recusa a ser domesticado e se posiciona contra a violência.

No verso seguinte, o adjunto adverbial "agora" altera a perspectiva do tempo no poema. O sujeito lírico se coloca no presente histórico, como alguém que desenvolveu instrumentos de defesa:

agora saiba sair da frente enquanto passo
paciência se eu não for cordata e meiga

Os adjetivos "cordata" e "meiga" revelam a expectativa frustrada em relação ao comportamento idealizado das mulheres, que impõe uma premissa de conformidade. A violência experimentada pelo eu lírico se materializa no corpo através da imagem dos espinhos, evocando um intertexto bíblico com a coroa de espinhos cravada na cabeça de Jesus Cristo. Esses espinhos, que representam a dor e o sofrimento, estão cravados na garganta:

tenho espinhos enfiados na garganta
cuspo fora alguns enquanto me afogo

O uso popular do verbo "afogar" implica um sentido de asfixia, indicando a obstrução da passagem do ar e a dificuldade de respirar. A "garganta", que abriga o aparelho fonador, desempenha um papel importante na emissão dos sons da língua e na articulação da linguagem. A poeta se vale do recurso da metalinguagem para destacar a "garganta" como o local do "afogamento", onde as agressões se acumulam e provocam silenciamento. No entanto, o sujeito lírico transforma a garganta em um meio de defesa. Ao soltar a voz, argumenta, defende-se e contra-ataca, desafiando assim as agressões sofridas.

É como se o corpo do sujeito lírico despertasse

[...] corpos associados, os 'outros' que não são meus congêneres [...], mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie seu território ou seu meio. (Merleau-Ponty, 2013, p. 17).

A poeta explora as várias camadas da animalidade que o corpo da mulher ativa, tal qual a ciência, investigando como esse corpo percebe a si mesmo em um mundo violento e hostil. Através desse mergulho, o poema nos revela um corpo que sofre, mas que também reage e resiste:

dentro da redoma circula a pantera
sacudindo a terra com suas patas negras
se alguém bate no vidro ou na grade
ela salta cheia de dentes e garras

A figura da pantera encarna a força e a ferocidade do sujeito lírico que, ao se mover dentro de uma "redoma", símbolo da opressão e do confinamento, encontra uma maneira de resistir e responder, rompendo o silêncio e desafiando os limites que lhe são impostos.

Sob outro ponto de vista, o eu lírico encarna a pantera por meio de um processo que "está na ordem da aliança, da comunicação transversal entre indivíduos inteiramente diferentes" (Maciel, 2016, p. 102). Através dessa figura, representada na terceira pessoa do singular, há evidência da transformação que ocorre em resposta aos maus-tratos sofridos. O sujeito lírico em sofrimento, talvez em relação conjugal desgastada, adquire uma dureza emocional e de atitude, recusando qualquer forma de reconciliação ou afeto compensatório posterior. A pantera simboliza essa resistência e a ruptura com as dinâmicas de submissão, apontando para a recusa definitiva a qualquer tentativa de retorno a uma condição de vulnerabilidade ou fragilidade amorosa.

A leitura do poema "Redoma" e a análise das imagens de violência e resistência nele presentes conduzem à reflexão sobre os mecanismos de controle do feminino na cultura ocidental. A construção histórica do corpo feminino como espaço de apropriação, domesticação e submissão está intrinsecamente ligada à necessidade de controlar a sexualidade, a reprodução, a expressão e a autonomia das mulheres.

No contexto latino-americano, como argumenta Segato (2003), esse controle é ainda mais marcado pela herança colonial e pelas estruturas de poder que, desde a invasão europeia, associaram o corpo da mulher ao território a ser conquistado, explorado e possuído. Assim, o feminino é transformado em um campo de disputa, onde se inscrevem as normas sociais, morais e religiosas que buscam garantir a manutenção de um determinado ordenamento social.

A poética de Divanize Carbonieri se insurge contra essa lógica, expondo, por meio da linguagem e das imagens da animalidade, o processo de domesticação e controle que foi imposto ao corpo feminino.

A seguir, discutiremos como se constitui o controle do feminino, suas práticas e discursos legitimadores, e como a literatura, particularmente a poesia de Carbonieri, funciona como espaço de subversão e reinvenção desse corpo controlado.

2.2 Controle sobre o feminino

A violência contra a mulher, de acordo com Segato (2018), emerge como um meio de reafirmação da dominação masculina inserida no tecido das instituições políticas e jurídicas, importante para a manutenção do Estado moderno, herdeiro desse modelo, que se organiza em torno de uma lógica de dominação apoiada na subjugação das mulheres.

Segato (2018) desenvolveu o conceito de “pedagogia da crueldade”, um conjunto de atos e práticas que, de forma sistemática, ensinam, condicionam e programam os sujeitos a transformar o que é vivo e vital em objetos ou mercadorias. Essa pedagogia opera através de um processo de isolamento e fragmentação dos indivíduos, desligando-os de vínculos comunitários e relações afetivas que poderiam resistir a esse processo. O processo de “coisificação” dos sujeitos normaliza a exploração e a violência. A repetição da crueldade, segundo Segato, leva à dessensibilização, na qual o sofrimento do outro é tratado com indiferença e a empatia, que poderia gerar resistências, é anulada. Nesse sentido, uma pedagogia da crueldade legitima e perpetua um sistema de poder ligado à violência contra as mulheres, que muitas vezes são as principais vítimas dessa lógica expropriatória, na qual o corpo da mulher não só é objetificado, mas também é *abjetificado*. É o que veremos em "Doma", da obra *Ossatura do Rinoceronte* (Carbonieri, 2020a, p. 49).

DOMA

a doma das mulas
começa cedo nas
salas das casas
meninas mansas
para aceitar bem
o açoite no lombo
mas umas são lobas
assaltando os pastos
trucidando presas
se lançando nos
pântanos de lama

alçando a camada
 celeste por cima
 dos ciprestes de
 pontas delgadas
 e umas são cisnes
 negros pousando
 na água densa
 circulando ágeis
 em esgoto grosso

Mantendo o padrão da estrofe única, o poema é composto de vinte versos curtos. O conteúdo dos versos iniciais gira em torno da educação destinada às meninas ensinadas a serem submissas e a aceitarem o sofrimento e o que elas fazem diante disso.

Costa, Santos e Nascimento (2019) apontam as circunstâncias de uma escolarização no período colonial brasileiro, relatando formas diferentes de educar meninos e meninas. As distinções principais eram as de que, para os meninos, o currículo incluía disciplinas mais acadêmicas e práticas como geometria, aritmética, ciências e esgrima. Para as meninas, o foco estava em habilidades domésticas e artísticas, incluindo bordado, costura, dança, canto e aprendizagem de instrumentos musicais como o piano e desenho. Nas disciplinas, o que havia em comum era o ensino da leitura, escrita e o aprendizado da doutrina cristã. Os meninos estudavam conteúdos que se relacionavam ao exercício do pensar; às meninas, a ênfase estava em habilidades domésticas, principalmente voltada para prepará-las para seus papéis como esposas e mães, com foco na administração doméstica e graças sociais. Com relação à orientação profissional, a educação dos meninos era direcionada para a vida profissional e pública, enquanto a educação das meninas era largamente focada nas esferas privada e doméstica.

Essa formação escolar voltada à submissão e à domesticidade feminina pode ser analisada à luz da teoria de María Lugones (2014), sobre a colonialidade do gênero. Segundo esta, o sistema moderno/colonial impôs uma organização social baseada na articulação entre raça, gênero e classe, produzindo uma divisão ontológica que subordinou as mulheres colonizadas e racializadas a posições de inferioridade, associadas à esfera privada, à passividade e à reprodução social. A diferenciação curricular é expressão concreta daquilo que Lugones referencia como a imposição de um sistema de gênero colonial, que naturaliza papéis sociais desiguais, legitimando a subalternização das mulheres, configurando um processo pedagógico que disciplina corpos femininos e molda subjetividades.

No poema, a poeta alude à educação de meninas aos moldes destinados a mulas, animais híbridos, organismos resultantes de cruzamentos entre duas espécies diferentes, que

passam por um adestramento conhecido como “doma” para realizarem tarefas para os seres humano. O processo é feito pela repetição de ações. Os animais são recompensados quando executam as ordens em conformidades com as exigências, ou punidos com violência e privação, caso não sejam atendidas. Ao introduzir a situação de “doma” no interior das habitações, a poeta aproxima duas animalidades: humana e não humana.

Os versos apresentam um tom de ironia. De acordo com Linda Hutcheon (2000, p.63), a ironia não se limita a uma simples oposição “entre o dito e o não dito”, mas envolve uma interação semântica complexa que confere ao discurso uma qualidade distintiva. Nesse sentido, pode provocar tensão ao sugerir mais do que afirmar diretamente. A assimetria em favor do silêncio e do implícito, diferencia a ironia de outras figuras retóricas, pois ela pode irritar e revelar vulnerabilidades por meio de uma ambiguidade relacionada à intenção.

Diferentemente da metáfora e da metonímia, a ironia tem arestas, diferentemente da incongruência ou da justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia, decididamente, tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o dito e o não dito e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem peso no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silêncio e do não dito. (Hutcheon, 2000, p. 63).

A ironia atua na tensão entre o explícito e o implícito, nesse sentido, a poeta, ao articular a transição do feminino domesticado para o feminino resistente, utiliza o recurso da ironia como uma ferramenta central. Esse processo interpretativo, que não depende necessariamente da intenção explícita do autor, mas de impressões elaboradas pelo leitor, funcionando como uma motivação operatória (Hutcheon, 2000, p. 28), é dada nos versos iniciais. Nestes, a ironia está no contraste entre a ideia de “doma” associada ao controle, e o cenário em que ela é aplicada, ou seja, “nas salas das casas”, um ambiente doméstico, que deveria ser de proteção e acolhimento, mas que aqui se torna o local de iniciação de uma violência sutil e institucionalizada. É uma imagem com visão aparentemente conformista sobre o cultivo da docilidade feminina desde cedo para que aceitem sua subjugação, reforçando as expectativas patriarcais. Ocorre uma naturalização da submissão: as “meninas mansas” estão sendo comparadas à mulas, animais domesticados, indicando que a obediência e limitações não são características natas, mas impostas através de uma educação rebaixadora. Mas a violência “açoite no lombo” desafia a imagem de docilidade e a própria ideia de educação feminina tradicional como um processo de dominação. A ironia apresenta, nesse caso, uma “aresta avaliada”. (Hutcheon, 2000, p. 16), que provoca diferentes respostas

emocionais. Aqueles que captam a ironia, percebem que o poema reflete sobre a ideia de docilidade feminina como uma imposição violenta, ao passo que aqueles que não a captam, podem visualizar a fala expressa como uma descrição neutra da educação das meninas. A ironia, portanto, expõe o absurdo da naturalização dessa violência, revelando a crítica velada nas imagens aparentemente passivas.

Na sequência dos versos, encontramos outros usos da ironia na tensão entre as imagens inicialmente passivas e submissas, mas que posteriormente sugerem força e resistência. Essa tensão revela a crítica implícita da poeta: o que parece ser domesticável esconde uma potencialidade para a insurgência e ruptura com as expectativas patriarcais. Dessa forma, compreende-se que corpo humano, na modernidade, seja visto como um construto moldado pela razão e pelas normas sociais, um artifício que precisa ser educado para a vida em sociedade, enquanto o corpo animal associa-se à natureza e aos instintos.

Com um tom de denúncia, fica evidente o cicio estabelecido no recurso da aliteração das consoantes fricativas alveolares /s/ e /z/, que ocorre em todo o poema, como camadas de significados ocultos de costumes que se alojam no interior das habitações e têm alimentado uma construção social que determina comportamentos direcionados a cada gênero.

Quando o poeta desloca a figura do luar para o interior "das casas", também possibilita visualizar a relação entre o humano e o animal, no contexto das relações sociais e de poder, sugerindo que o poder, tal como argumenta Gayatri Spivak, não é uma força monolítica ou externa, mas uma "situação estratégica complexa numa sociedade específica" (1994, p.189), que se manifesta nos espaços mais íntimos.

Outro recurso retórico encontrado nos versos é o da gradação metafórica na referência às meninas retratadas:

[...]
meninas mansas
[...]
mas umas são lobas
[...]
e umas são cisnes
negros [...]

São imagens dadas como “marca da condição humana” (Paz, 2012, p.104) e, ao mesmo tempo, um meio de comunicação e reflexão sobre a realidade. Seguindo esse raciocínio, a imagem inicial configura a ideia de uma mulher treinada desde cedo para aceitar o que lhe é imposto. Essa representação traz a docilidade inserida no processo de domesticação animal

infringido à mulher. No entanto, nas figuras da “menina” = “loba” e “menina” = “cisne negro”, há uma transição de sentidos. Vamos buscar no intertexto elementos para compreender essas metamorfoses.

Na obra *Mulheres que correm com os lobos*, (2018, p. 39), de Clarissa Pinkola Estés, há uma personagem, *La Loba*, também conhecida como a “Mulher dos Ossos”, que vive escondida em locais remotos e misteriosos, que poucos conseguem encontrar. Sua missão é recolher ossos de animais, especialmente lobos, para preservar aquilo que está em risco de desaparecer. Quando consegue juntar todos os ossos de um lobo, La Loba canta ao redor da criatura, fazendo com que o esqueleto ganhe carne, pelo e, finalmente, vida. O lobo ressuscitado corre pelo deserto e, em determinado momento, transforma-se em uma mulher livre e risonha, que segue correndo em direção ao horizonte, uma ideia de futuro com melhores expectativas de vida. No entanto, embora se dê a transformação do lobo em mulher, a recuperação da essência instintiva, selvagem, que corre em liberdade, símbolo da potência da vida após um processo de resgate e reanimação de partes esquecidas ou reprimidas de si própria; ainda que corram

assaltando os pastos
trucidando presas

perdem-se perigosamente, mortalmente, pois estão rompendo com expectativas e normas sociais, o que fará com que fiquem marginalizadas:

se lançando nos
pântanos de lama
alçando a camada
celeste por cima
dos ciprestes de
pontas delgadas

Mesmo assim, há ainda uma potência a considerar. No mito, o resgate é realizado por uma figura externa, La Loba, que recolhe e reanima o que está morto ou perdido; já no poema, essa transformação parece acontecer como uma resistência interna, um impulso próprio das meninas-lobo que recusam a doma, a insurgência contra as tentativas de controle sobre o seu corpo, seus desejos em ambientes hostis.

Sobre a imagem de algumas meninas como cisnes negros, dizem os versos:

e umas são cisnes
negros pousando

na água densa
circulando ágeis
em esgoto grosso

Em *O Lago dos Cisnes* (1877), o cisne negro é uma figura que interfere e muda o direcionamento da vida de sua irmã, uma jovem caracterizada por sua pureza e delicadeza, que se encontra aprisionada na forma de um cisne branco. Seu maior anseio é alcançar a liberdade, a qual somente poderá ser conquistada mediante a vivência de um amor verdadeiro. Esse desejo quase se concretiza com a aparição de um príncipe, porém, antes que ele possa declarar seu amor, a irmã gêmea da jovem, o cisne negro, figura marcada pela astúcia e sedução, engana-o, desviando-o de seu compromisso. Então, a jovem, o cisne branco, lança-se de um penhasco, pondo fim à própria vida. São duas posições de existência não comunicadas entre si, que vão definindo o desfecho do enredo. Da mesma forma, os versos mostram as meninas-cisnes negros criando seus enredos, definindo suas existências.

Em muitas culturas, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant (2003), o cisne é visto como símbolo de elegância, beleza, pureza. Associado à cor, o cisne negro pode estar referido a algo que está oculto, que retém partes de si que não são entregues à leitura ou controle alheios (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p.257). Nessa perspectiva, a imagem criada nos versos adquire um tom ambivalente. Pelo paralelismo sintático, com expressões de lugar, e semântico:

se lançando nos
pântanos de lama

[...] pousando
na água densa

alçando a camada
celeste por cima
dos ciprestes de
pontas delgadas

circulando ágeis
em esgoto grosso

as meninas-cisnes negros são “cisnes”, o que significa que mantêm a sua elegância e beleza, mas resistem, distanciando-se da docilidade esperada e se afirmam na força da sobrevivência e da transgressão, assumindo difíceis destinos resultantes da ruptura, como na imagem dos versos anteriores.

Assim, tanto no balé quanto no poema, o cisne negro representa uma figura de desvio e de força ambivalente. Enquanto um subverte a ordem amorosa e trágica do conto, as meninas vão numa direção oposta ao ideal da docilidade feminina, afirmando-se como corpos que resistem e se movem mesmo em contextos adversos, desafiando as estruturas de poder que reduzem a vitalidade humana à condição de coisa, como aponta Segato (2018), em sua pedagogia da crueldade.

A metáfora gradativa proposta por Carbonieri, ao deslocar a imagem das meninas do estado de passividade para o de resistência, passando de “mulas” para “lobas” e, finalmente, para “cisnes negros”, evidencia a denúncia de um processo sistemático de domesticação do corpo e da subjetividade feminina, propondo uma reflexão que incide na possibilidade de ruptura, insurgência e reconfiguração dessas mesmas subjetividades.

Um recurso estilístico importante no poema, que contribui para a ênfase dessas imagens, é o *enjambement*. Os versos breves e contínuos são “empurrados” para baixo, em leitura vertiginosa, que acompanha o movimento das metamorfoses meninas-mulas-lobas-cisnes negros. O *enjambement* dinamiza a narrativa poética e figura a resistência das mulheres à domesticação, refletindo formalmente a recusa à contenção e à estagnação. O encadeamento entre os versos, muitas vezes inesperado, tensiona o fluxo da linguagem, produzindo um efeito de instabilidade que dialoga diretamente com o tema do poema: a impossibilidade de domar plenamente aquilo que, por natureza, é múltiplo, mutante e insubmisso.

Prosseguindo com a análise das formas de subjugação e resistência inscritas nos corpos femininos na obra de Divanize Carbonieri, será abordada a maneira como a poeta articula relações com o corpo gordo feminino. Esse corpo, frequentemente situado na intersecção de múltiplas opressões, como o sexismo, o capacitismo e a gordofobia, emerge em sua poesia como um espaço de disputa simbólica, ora como alvo de estigmatização social, ora como *locus* de resistência e reapropriação.

2.3 A relação com o corpo gordo feminino

O corpo humano, um artifício cultural, é constantemente moldado e adaptado às expectativas sociais com padrões de beleza, saúde e acessibilidade social. É um processo que impõe resignação, o que cria uma luta entre a individualidade e as normas sociais, à medida que os indivíduos se veem impelidos a monitorar seus corpos e comportamentos de acordo com esses padrões.

No contexto das discussões sobre o corpo, especialmente o corpo obeso, a obesidade foi construída como um marcador de desvio e estigmatização. A percepção negativa associada ao corpo gordo está imbricada em processos de culturas, de moral e sociedade que atribuem julgamentos a determinadas formas corporais. Nesse sentido, Georges Vigarello afirma que a

[...] história do gordo é, antes de mais nada, a história de uma depreciação acusatória e de suas transformações, com suas vertentes culturais e ramificações socialmente marcadas. É também a das dificuldades particulares sentidas pelo próprio obeso: uma infelicidade que o refinamento das normas e a atenção crescente dada aos sofrimentos psicológicos sem dúvidas acentuam. É, por fim, a de um corpo passando por modificações que a sociedade rejeita sem que a vontade possa sempre alterá-las. (Vigarello, 2012, p. 15).

Para discutir a construção cultural dos corpos gordos e os estigmas a eles associados, é importante considerar como a gordura corporal foi historicamente interpretada. Uma substância biológica carregada de significados simbólicos que influenciam a percepção social. Christopfer E. Forth (2021, p. 6), assinala não ter encontrado “evidência de um tempo na história Ocidental em que a gordura fosse celebrada como um bem inequívoco em termos de saúde ou beleza”.

A gordura, como tecido corporal, muitas vezes associada a ideias de insensibilidade e falta de controle, tem raízes em estereótipos antigos, como o que aparece na cultura grega, uma diretriz que influencia o imaginário contemporâneo:

[...] a gordura refere-se ao tecido adiposo, é claro, mas também ao óleo e graxa. A materialidade ambígua da gordura, me pareceu ter desempenhado um papel considerável na forma como corpos gordos poderiam ser experimentados. Por exemplo, a observação grega de que a gordura era um material insensível que parecia bloquear a percepção e a sensação contribuiu para o estereótipo antigo – e duradouro – de que as pessoas gordas são elas mesmas cognitivamente “grossas”, tolas ou até mesmo estúpidas (Forth, 2021, p.6).

Essa visão que associa o corpo gordo a uma falha na moralidade ou no comportamento, está enraizada em discursos que responsabilizam o indivíduo por sua condição física, desconsiderando as complexidades inerentes à saúde, à genética e ao contexto social.

A persistência desse estereótipo consolida as normas sociais e os sistemas de poder, no qual o corpo gordo precisa ser corrigido ou controlado, perpetuando a ideia de que ele é intrinsecamente negativo e desviante.

Essa percepção é perpetuada em diferentes âmbitos, como na mídia, na indústria da moda e até mesmo na medicina. O corpo gordo foi transformado em um marcador cultural

que articula discursos que legitimam a exclusão e marginalizam indivíduos que não se conformam aos padrões normativos de magreza.

No poema “glutona” (p. 38), da obra *Furagem*, (2020b) o corpo da mulher adquire sentido conforme se aproxima do corpo animal. No campo das aparências, são os aspectos físicos ‘gordo’, “miúdo” que vão determinar o tipo de relação que se estabelece com o corpo e a condição de subordinação ou insubordinação.

GLUTONA

o corpo grande campo de pouca monta
 uma mulher será antes de tudo um corpo
 e uma mulher gorda será um corpo grande
 campeando como gado em pasto calmo
 partes inchadas em seu corpo assomando
 amontoando-se encharcadas de sangue
 esperma chacoalhado sobre as carnes
 como incomoda demais a mulher gorda
 porque é grande como a ampla copla de árvore
 miúdas devem ser todas as domadas
 mulas amansadas mais éguas montadas
 para o manejo dos campos e das camas
 mas algumas são monstruosas enguias
 a sela escorrega no limo do dorso
 medusa gigantesca engolindo a paz
 a voraz garganta glutona pastando
 no vórtice em espiral do mundo cão

O poema se apresenta em uma única estrofe composta por dezessete versos irregulares. Visualmente, o bloco de versos forma uma estrutura densa, quase compacta, que remete à própria corporeidade volumosa da mulher retratada no poema. O título "Glutona", adjetivo feminino derivado do masculino glutão, lat. *glutone*, que come muito e com avidez (Ferreira, 2004, p. 988), qualifica “a voraz garganta”, e estabelece uma relação de sentido com o conteúdo do poema, retomado nos versos finais:

a voraz garganta glutona pastando
 no vórtice em espiral do mundo cão

Os versos acomodam uma metáfora por predicação verbal, operada entre a imagem metonímica garganta e pastagem, no ato de degustação contínua, descontrolada, sem limites. Ao evocar excessos, voracidade e um corpo que consome ou ocupa espaço de forma exacerbada, relaciona o corpo da mulher à imagem animalizada que provoca incômodos.

Anterior à imagem da garganta, percebe-se no poema uma lentidão associada ao corpo gordo feminino, sugerida pela aliteração das vogais nasais /an/, /am/ e /on/:

o corpo grande campo de pouca monta
uma mulher será antes de tudo um corpo
e uma mulher gorda será um corpo grande
campeando como gado em pasto calmo

Segundo Martins, "a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados [...] e a sugerir distância, lentidão" (2008, p.53). Esse recurso contribui para a criação de uma atmosfera de quase imobilidade do corpo metafórico, "campo grande", corpo humano lento e passivo como gado no pasto. É uma descrição que mostra sua condição irrelevante, de "pouca monta". Tal descrição se associa à marginalização desse corpo, tratado como abjeto.

A comparação entre corpos humanos gordos e animais domesticados revela uma dinâmica de controle que vai além da simples semelhança física, englobando práticas que submetem tanto humanos quanto animais a situações impositivas que cerceiam a liberdade de agir e de existir conforme suas próprias naturezas. A comparação entre ambos nos leva, ainda, ao processo de engorda de certos animais:

[...] o processo de engorda evoca a situação dos animais não humanos, especialmente aqueles domesticados para uso humano. É claro que as comparações de corpos humanos gordos com os de certos animais não humanos, notadamente vacas, porcos, baleias, focas, etc, se repetem ao longo da história Ocidental, mas isso não se deve apenas a alguma suposta semelhança física. Alguns animais são engordados por serem mantidos em pequenos cativeiros, onde seu movimento é restrito, outros são engordados por serem alimentados à força ou castrados. Como forma de [...] dominação, engordar nunca foi algo feito em benefício do animal engordado. (Forth, 2021, p. 6).

O autor analisa as práticas de engorda impostas a animais não humanos como uma manifestação de dominação, traçando paralelos entre a objetificação dos corpos desses animais e a percepção dos corpos humanos gordos. Observa-se que, ao longo da história ocidental, há comparações recorrentes entre esses corpos, sobretudo com espécies que podem oferecer sua carne à alimentação humana, e que são passíveis de aumentar seu peso e qualidade em processos específicos, como os citados. A prática da engorda de animais, conforme explica o autor, faz-se com procedimentos que restringe sua mobilidade, para que não perca peso, seja por confinamento em espaços reduzidos, por alimentação com nutrientes

especiais e de forma contínua, e pela castração. É um processo que desconsidera qualquer alegação de benefício ao próprio animal, evidenciando um contexto de exploração que visa unicamente o lucro e o controle sobre os corpos. Esse argumento se desdobra em uma crítica implícita ao modo como a sociedade valoriza corpos, humanos e não humanos, de acordo com padrões de utilidade e produtividade.

As comparações não se limitam à aparência física. A imagem do corpo gordo feminino no poema é a de um lugar de profundo sofrimento, desprezo e nojo de si mesmo, em seus múltiplos processos, como o do ciclo menstrual:

partes inchadas em seu corpo assomando
amontoando-se encharcadas de sangue

A aliteração da nasal e da sibilante e a rima encadeada nesses versos hendecassílabos, com acento paroxítono predominante, criam um efeito de ato contínuo, uma sensação de acúmulo e densidade. Essa estrutura rítmica acentua a ideia de um corpo que se torna cada vez mais sobrecarregado com suas próprias características físicas e situação emocional perturbada. No entanto, embora o “corpo grande” esteja em evidência, há uma denúncia de que a mulher, qualquer mulher, é reduzida a um corpo, conforme a gradação construída nos versos 1, 2 e 3:

o corpo grande campo de pouca monta
uma mulher será antes de tudo um corpo
e uma mulher gorda será um corpo grande

Na sociedade de consumo, “uma mulher” é um corpo a ser usado, processo de objetificação que apaga suas dimensões subjetivas. Nesse sentido e segundo os padrões estéticos dessa sociedade, sendo um “corpo grande” ou “miúdo”, há uma ênfase na marginalização do corpo. Mas, como se disse, é o “corpo grande” que é reiterado no poema, revelado como oprimido e sem importância. Sob uma perspectiva crítica, podemos pensar que a autora apresenta essa maneira de construção social do corpo, ao mesmo tempo em que dispõe como mecanismo criar impacto colocando em evidência o corpo “magro”, também sob a perspectiva de dominação:

miúdas devem ser todas as domadas
mulas amansadas mais éguas montadas
para o manejo dos campos e das camas
mas algumas são monstruosas enguias
a sela escorrega no limo do dorso
medusa gigantesca engolindo a paz

a voraz garganta glutona pastando
no vórtice em espiral do mundo cão

Porém, há aqueles corpos para os quais as regras se tornam ineficazes, “são monstruosas enguias”, peixe com corpo semelhante ao da serpente. A metáfora pode conter a ideia do animal astuto, enganador, e também, a “imagem do escorregadio” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p.372), comparação subjetiva que destaca o aspecto de resistência das enguias, por serem animais dificilmente controláveis, que não se deixam fixar ou submeter, pois carregam consigo a capacidade de movimentar-se no meio adverso, fluidas e imprevisíveis. Assim são, dentre os corpos miúdos, as “monstruosas enguias”, que não se deixam abater pelas tentativas de categorização ou domesticação, sugerindo uma potência subversiva.

A reflexão sobre a relação com o corpo gordo feminino mostra como esse corpo se constitui como um campo de disputas simbólicas, éticas e políticas. Marcas como o excesso, a lentidão, a voracidade e a animalização são estratégias discursivas de controle e estigmatização que buscam regular as formas de existência e os modos de habitar o próprio corpo. Entretanto, como demonstra o poema “Glutona”, há também, nesse mesmo corpo, uma potência de resistência e insubordinação: a recusa em ser domado, a capacidade de escapar às normas e de se afirmar como uma presença monstruosa, desmedida. Ao mesmo tempo em que o corpo gordo é submetido a processos de marginalização e violência simbólica, ele também surge como um lugar para se pensar sobre as fronteiras entre humano e animal, entre o que deve ser contido e aquilo que transborda. Esse percurso analítico prepara o caminho para a próxima reflexão, que abordará a morte como uma dimensão inevitável da experiência corporal e, ao mesmo tempo, como um constructo social profundamente atravessado por essas mesmas relações de poder. Se o corpo é o lugar por excelência onde se inscrevem normas e estigmas, é também o território onde se manifesta a finitude.

CAPÍTULO III HORIZONTES DA FINITUDE

os sapatos novos tropeçam nas valetas
 o pavimento se move pelas alamedas
 o medo tolhe apressadas mulheres sós
 ruas vazias velhas manhas aos sábados
 bêbados e seus animais se levantam cedo
 na vizinhança todos os que vivem sabem
 a tal amaldiçoada virá amanhã
 [...]
 (Carbonieri, 2020a, p. 28)

Para Heidegger (2002) o humano é um fenômeno de compreensão e de linguagem. Não se trata de um animal racional, mas de um ente que tem razão, tida como uma parte da estrutura da compreensão que não é a compreensão em si, “esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar, nós o designamos com o termo *pre-sença*” (p.33), que “se distingue pelo privilégio em seu ser, isto é, sendo, está em jogo seu próprio ser” (p. 38), em que “o ser é sempre o ser de um ente” (p.53). Nesse sentido, denomina o ser do humano como o *Dasein* – *ser-aí* –, ser aberto, a partir do *ser-no-mundo*, ou seja, um ser lançado no mundo de sentido, de significação em convívio com outros seres. Trata-se, desde o seu nascimento, de um fenômeno de compreensão que não é filosófica, não é ontológica e não é refletida, é a compreensividade – pré-ontologia, pré-tematização, pré-reflexão – a estrutura mais fundamental da lida para a lida que o homem possa ser.

Trata-se da abertura da compreensividade de qualquer representação, tendo em vista que já há uma compreensão pré-ontológica que se origina da necessidade da lida cotidiana que precisa compreender o que é para poder ser, ou seja, primeiro compreende a estrutura da compreensão mais imediata do *Dasein*, esse ser aberto que somos, pois essa abertura é compreensão, para posteriormente se compreender as possibilidades de porque se representa ou não. O *Dasein* se distingue por ser capaz de questionar sua própria existência. Diferentemente de outros entes, que o são, o *Dasein* compreende seu ser de forma projetiva, ou seja, está sempre em relação com suas próprias possibilidades e sua finitude. O *ser-aí* é uma existência que se define a partir do seu poder-ser, assumindo a responsabilidade por seu próprio ser e pelo desvelamento do ser em geral.

Na obra *Ser e Tempo* (2002), o autor introduz a ideia de que a morte é uma possibilidade constitutiva da existência do *Dasein*. Diferente de uma ocorrência factual que

se dá em um momento futuro e desconhecido, a morte, para Heidegger, é uma estrutura existencial que permeia o ser do *Dasein* desde sempre. Trata-se de uma possibilidade intransferível, inevitável e radical, que o *Dasein* deve assumir como sua. Essa abordagem filosófica considera a morte como horizonte que confere autenticidade à existência. Assim, “a morte é [...] a possibilidade da impossibilidade absoluta da presença” (2002, p.32). Não se trata de um evento externo que ocorre com o *Dasein*, mas algo que estrutura sua própria existência, não podendo ser experienciada diretamente. Isso implica que o *Dasein*, ao se considerar como ser-para-a-morte, vive sob a sombra de sua própria finitude.

O filósofo estabelece que a finitude do *Dasein* não é um evento que pode ser objetivamente apreendido, e a morte, ao mesmo tempo em que é a mais própria possibilidade do *Dasein*, escapa completamente à sua experiência, pois, no momento em que ocorre, o ser deixa de existir. Dessa forma, pode ser compreendida como uma antecipação que se molda à maneira como o *Dasein* se projeta no mundo.

Nesse sentido, a morte é uma possibilidade constitutiva da existência, na medida em que, ao reconhecer sua própria finitude, o *Dasein* se torna consciente da sua existência em relação ao seu próprio ser. No entanto, com impossibilidade de experienciar a própria morte, Derrida, na obra *Aporias: morrer-esperar-se nos “limites da verdade”*, discorre sobre o caráter aporético da interrogação: “minha morte, é ela possível?” (2018, p.34). Essa aporia se intensifica quando se considera que “enquanto fim da presença, a morte é a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável da presença. Enquanto fim da presença, a morte é e está em seu ser-para o fim.” (Heidegger, 2002, p.41). Essa compreensão situa a morte no horizonte da existência como algo que não pode ser experimentado diretamente, mas que define a maneira como o *Dasein* se projeta no mundo. Como se percebe, a morte estrutura toda a temporalidade do ser. Portanto, se a morte é a cessação de toda experiência, como poderia o sujeito apropriar-se dela como um evento próprio? Derrida problematiza a ideia de que a morte pode ser antecipada, pois qualquer tentativa de concebê-la já a desloca para um campo que escapa ao vivido. Além disso, a questão “minha morte, ela é possível?”, remete à fronteira entre o possível e o impossível, pois a morte se apresenta como uma possibilidade incontornável da existência e, ao mesmo tempo, como uma impossibilidade na medida em que, ao morrer, o sujeito já não pode mais testemunhar sua própria morte.

Consequentemente, para Derrida, Heidegger sugere que a relação consciente com a morte é uma característica exclusiva do ser humano, diferenciando-o dos animais, que, segundo ele, não possuem essa compreensão de sua própria finitude, afirmando que:

O *Dasein* ou o mortal não é o homem, o sujeito humano, mas ele é isso a partir do que é necessário repensar a humanidade do homem [...] Heidegger não terá cessado de modular essa afirmação segundo a qual o mortal é aquele que faz a prova da morte enquanto tal, enquanto morte. E como ele liga essa possibilidade do “enquanto tal”, da mesma forma que aquela que da morte enquanto tal, à possibilidade da palavra, ele deverá concluir que o animal, o vivente como tal não é propriamente mortal: ele não se relaciona à morte enquanto tal (Derrida, 2018, p.45)

Na afirmação de que o *Dasein* ou o mortal não se reduz ao homem enquanto sujeito, mas é por meio dele que a humanidade do homem pode ser repensada, subjaz uma concepção da morte. Dessa forma, o mortal é aquele que pode se confrontar com a morte enquanto tal, ou seja, que tem consciência da sua própria finitude. Como essa relação com a morte está atrelada à linguagem, Heidegger conclui que os animais não são propriamente "mortais", pois não podem se relacionar com a morte da mesma forma que os humanos, propondo uma distinção radical entre o humano e o animal com base na relação com a morte. Enquanto o *Dasein* compreende a morte como uma possibilidade existencial e a articula por meio da linguagem, o animal vive a morte apenas como um fato biológico, sem a capacidade de refletir sobre ela "enquanto tal".

Uma implicação dessa abordagem heideggeriana é a de que a morte não pode ser pensada como um objeto externo ao *Dasein*, pois estrutura a própria forma como o ser-no-mundo se compreende. Diferente de uma definição biológica ou antropológica, a morte, para Heidegger, é aquilo que define a possibilidade mais própria do *Dasein*, configurando a existência como um ser-para-a-morte, sugerindo que o próprio conceito de vida já se estrutura a partir da finitude. Ou seja, não se pode definir o que significa "viver" sem considerar a morte como horizonte último. Esse pensamento desloca a centralidade da morte de um evento terminal para um fator constitutivo da existência. A morte, nesse sentido, é algo que permeia cada instante do ser-no-mundo, conferindo-lhe autenticidade ou inautenticidade, dependendo da maneira como o *Dasein* assume essa relação com a própria finitude.

Derrida (2018) traz à luz três corolários que orientam a análise existencial da morte em Heidegger:

Primeiro corolário: a morte não teria fronteira. [...] As estruturas existenciais não dependem mais, portanto, de nenhuma cultura antropológica dada, elas não se detêm na visão de mundo, na língua na religião de nenhuma sociedade determinada, europeia ou não, em nenhuma diferença sexual. A analítica do *Dasein* seria no fundo a única disciplina na qual a morte não conhece fronteira, nenhum limite histórico, nenhuma periodização iria afetar seu princípio. [...] *Segundo corolário: uma política da morte.* [...] Não há política da morte – da propriamente dita. A analítica

existencial não pretende nenhuma competência, e ela não tem, com efeito, nenhuma para tratar de problemas políticos da sepultura, do culto dos mortos, e sobretudo da guerra e da medicina. É verdade que as antropologias históricas não têm muito mais a dizer sobre esse tema, especialmente sobre as formas mais inéditas que ele pode assumir hoje. [...] *Terceiro corolário*: pode ser também político. Ele nos faria passar, em mente, do refém ao hospedeiro e do hospedeiro ao fantasma [...]. A analítica existencial não quer saber da re-aparição nem do luto. Tudo que se pode dizer, por mais interessante que isso possa parecer, viria, sem dúvida, aos olhos de Heidegger, dessas disciplinas derivadas que são a psicologia ou a psicanálise, a teologia ou a metafísica. E isso concerniria às figuras ou as experiências do falecimento (*Ableben*) mais do que a morte propriamente dita. (Derrida, 2018, p. 64-67).

A análise existencial da morte em Heidegger (2002) busca compreender a relação fundamental do *Dasein* com sua própria finitude antes de qualquer determinação externa, seja biológica, antropológica ou metafísica. Esse posicionamento implica um certo universalismo da morte, tratando-a como uma experiência originária que transcende contextos históricos e sociais.

A neutralidade da análise heideggeriana se distancia das realidades concretas da morte no mundo contemporâneo, onde políticas de morte – como guerras, genocídios, desigualdade no acesso à saúde, questões de gênero (feminicídio) e bioéticas – demonstram que a experiência da finitude é atravessada por relações de poder. Assim, Derrida (2018) aponta que a morte, longe de ser uma categoria universal e independente, está inserida em estruturas políticas que determinam quais vidas são mais expostas à vulnerabilidade e quais são protegidas, evidenciando a insuficiência de uma abordagem puramente ontológica para compreender a complexidade do morrer.

Ao destacar essas dimensões políticas e históricas da morte, Derrida realiza o exercício da desconstrução do pensamento de Heidegger, para o qual a morte representa, em relação aos seres racionais, a possibilidade de se reconhecerem como mortais e, assim, por meio da noção de poder-ser, tornarem-se capazes de se abrir à experiência da morte.

Segundo Calixto,

O acesso à morte da forma pensada por Heidegger, segundo o autor francês, não é possível. A desconstrução desta morte é processada a partir do vivê-la, da morte vivida, da sobrevivência (*survivance*) [...] O que Derrida considera a *survivance* também pode ser denominado finitude. Mais do que as palavras “vida” ou “morte” podem carregar, *survivance* é o limite de finitude da qual se extrai a vida, pois sem o limiar de que o fim existe, não se vive também. É o lugar onde o outro ou os outros acabam e iniciam o eu. Por meio deste limite é que todos nos conectamos e o conceito da experiência da morte cria o *nós* (Calixto, 2022, p. 22).

A existência seria um entrelaçamento constante entre vida e morte, no qual a finitude não é o fim, mas a condição mesma de possibilidade para se viver. A compreensão de *survivance* delinea que o viver pode estar em um estado de transitoriedade e exposição ao outro, o que implica que o eu nunca é totalmente autônomo, mas se constitui a partir dessa abertura ao fim e à alteridade, portanto, viver é já sobreviver — é habitar um tempo onde a morte não é ausência, mas presença silenciosa que molda a experiência e a relação com o mundo.

Para tanto, o modo como uma comunidade compreende, vivencia e ritualiza a morte reflete seus valores simbólicos, suas desigualdades e exclusões. Nesse ponto se verifica a necessidade de reconhecer a pluralidade dos modos de morrer, haja vista que “os homens não morrem todos igualmente, se se pode dizer. Eles não são, em tempo algum, mortos da mesma forma” (Derrida, 2018, p.53). Esta situação precisa levar em conta os dispositivos que governam como e quando os seres morrem, deslocando a mortalidade de um nível puramente filosófico para um campo onde a ética, a política e a biopolítica se entrelaçam, o que possibilita reconsiderar as desigualdades estruturais que moldam a experiência da morte no mundo contemporâneo.

Enquanto a morte ontológica é vista como uma realidade comum à existência, a morte, do ponto de vista biológico e antropológico, revela as particularidades de uma vida e os impactos sociais, emocionais e culturais que acompanham seu fim. Conforme assinala Rodrigues,

[...] uma coisa é encarar a morte como algo inscrito necessariamente no destino dos homens em geral, enquanto membros da classe dos seres vivos. Outra coisa é pensar a morte de cada realidade individual. Entre os mortos e a morte, ou seja, entre determinado acontecimento biográfico e determinada condição ontológica – ou melhor, escatológica – os liames não são simples. (Rodrigues, 2006, p. 17).

A morte como algo inscrito na condição biológica ou ontológica do ser humano é uma consequência comum a todos os seres que têm vida. No entanto, essa perspectiva abstrata e generalizante não dá conta da complexidade da morte enquanto acontecimento biográfico, ou seja, a morte que interrompe uma trajetória única, marcada por histórias, vínculos e sentidos próprios.

Entre o fato físico da morte, o morrer dos corpos, e a experiência que ela representa, para quem morre e para quem permanece, há uma implicação que pode ser tanto ontológica quanto escatológica: diz respeito ao modo como a morte impacta o ser e ao destino ou

continuidade do sentido pós-morte. As consequências não se restringem ao fim da vida biológica, a morte reverbera o modo como se concebe a existência e os vínculos humanos.

No que concerne à distinção entre a percepção animal sobre mortalidade e a compreensão humana desse fenômeno, Rodrigues (2006), embora reconheça no animal alguma sensibilidade à ameaça da morte, manifestada por meio de instintos de conservação e comportamentos relacionados à proximidade do fim, afirma que isso ocorre como condição geral das espécies, sem a elaboração cultural ou simbólica típica da experiência humana. Portanto “pode-se dizer que o homem é o único a ter verdadeiramente consciência de morte, tal qual o fenômeno de linguagem e cultura estabelecido, o único a ‘saber’ que sua estada sobre a Terra é precária, efêmera” (2006, p. 18). Conforme se verifica nas palavras do autor,

[...] o animal tem, é verdade, uma certa percepção da morte: ele a sente como um perigo que o ameaça e reconhece seus predadores, reagindo por instinto de conservação; ele tem alguma sensibilidade à aproximação de seu fim, o que lhe permite procurar um lugar para se esconder e morrer. [...] Entre os animais, o advento da morte não envolve comportamento algum convencional. Suas respostas ao advento da morte são ditadas pelas leis da espécie a que pertencem; são a imposição do indivíduo particular, dos ditames gerais, universais da espécie. (Rodrigues, 2006, p. 18).

Ressalta-se que, ao contrário do homem, os animais não possuem rituais, a não ser, como expõe Rodrigues, procurar um lugar afastado para se esconder e morrer, o que talvez poderia ser considerado um tipo de rito, ou convenções sociais diante da morte, e seus comportamentos são regidos por padrões instintivos que garantem a sobrevivência e a adaptação da espécie. Essa análise coloca em evidência a diferença entre a morte como um fato biológico, compartilhado por todos os seres vivos, e a morte como um fenômeno cultural que, no caso humano, é moldado por práticas, símbolos e significados que transcendem a esfera da necessidade biológica, revelando o impacto da linguagem e da consciência na forma como a mortalidade é vivida e compreendida.

Por conseguinte, o pensamento de Derrida (2018) sobre a diferenciação entre a morte humana e a morte animal, parte de uma desconstrução das categorias tradicionais que separam o "morrer propriamente dita" do simples "perecer". Quando questiona os pressupostos dessa diferenciação,

[...] pois se é preciso suspeitar que a diferença entre um mortal (aquele que pode morrer no sentido do «propriamente morrer») e um animal [bête] incapaz do morrer, é um certo acesso à morte como morte, à morte como tal, então este acesso condicionará toda a distinção entre estes dois fins que são

o perecer e o morrer, e no mesmo lance a própria possibilidade de uma analítica existencial do Dasein, de uma distinção entre o Dasein e um outro modo de ser. (Derrida, 2018, p. 70).

Nessa abordagem é possível perceber a proposição de uma desconstrução de categorias de abordagem tradicional sobre a morte, que indagam acerca dos fundamentos que sustentam a ideia de que os animais não possuem um "acesso" à morte enquanto morte e argumenta que tal distinção é, em grande parte, uma construção discursiva baseada na supremacia do humano sobre o animal, associada à linguagem, já que o humano seria aquele que nomeia, significa e conceitualiza a morte. Derrida, porém, sugere que essa visão é limitada e antropocêntrica, ignorando as maneiras como os animais também experienciam e respondem à mortalidade, seja a própria ou a de outros.

Ao criticar essa separação rígida entre "morrer" e "perecer", o autor diz que a existência é marcada por um espectro de experiências que não podem ser reduzidas a categorias estanques, argumentando que a relação com a morte não deve ser vista apenas como uma questão de linguagem ou consciência conceitual, mas como algo que atravessa diferentes formas de vida, ressignificando o que se entende por mortalidade.

3.1 Inútil morte

Conforme se verificou até aqui, a morte humana é marcada pela consciência, pela linguagem e por elaborados sistemas culturais que a tornam um acontecimento singular, enquanto a morte animal é frequentemente descrita como um fenômeno instintivo, determinado pelas leis da espécie que se destaca pela ausência de uma finalidade moral.

O poema que segue oferece uma representação que dispõe acerca da finitude animal:

GAFANHOTO

o gafanhoto
fenece
numa lufada
a gata
fascinada
move o inerte
façanha sem graça
sem fome
vira um
destroço
carcaça verde
invólucro
criado como
veículo
cedido à faísca

itinerante
que cessou seu voo
(Carbonieri, 2028, p.13)

Este poema contém dezessete versos, de duas a cinco sílabas métricas. A brevidade dos versos, os acentos tônicos e a aliteração da fricativa labiodental compõem o efeito sonoro-rítmico do rápido ataque de uma gata a um gafanhoto, o conflito do enredo:

o gafanhoto
fenece
numa lufada

O verbo *fenecer*, “findar, extinguir-se, morrer, [...] do lat. *Finiscere*, incoativo de *finire*, limitar” (Cunha, 1982, p. 353), escolha estilisticamente motivada, de certo modo, retira um peso que o verbo “morrer” poderia trazer aos versos. Em lugar de comoção ou compaixão, a cena descrita é mostrada com frieza e objetividade. Com a recusa à idealização do fim, a partir da qual são eliminadas as expectativas de um olhar sensibilizado e comovido diante da morte, mas, ao invés, apresentando-a como um evento trivial, rotineiro, os versos estabelecem um tom de criticidade sobre a materialidade da existência e a naturalização da violência cotidiana, operando uma estetização do desamparo que desestabiliza o leitor.

O que se desenha predominantemente nos versos é o fascínio da gata, felino de unhas retráteis, com instinto de caça e hábitos alimentares que incluem insetos, interagindo com o corpo “inerte” do gafanhoto, “sem fome” ou qualquer outro instinto de sobrevivência. Fica claro o seu lado brincalhão: ela está se divertindo e explorando o corpo do outro, diversão enriquecida pela assonância da vogal tônica paroxítona /a/ – o fonema mais livre da língua portuguesa, pois não exige esforço na sua produção, como ocorre com os demais –, que compõe rimas internas e de final de verso:

a gata
fascinada
move o inerte
façanha sem graça
sem fome
vira um
destroço
carcaça verde

É uma situação que retira de cena qualquer referência a um possível sofrimento, como dito, e reforça a indiferença à falta de motivo para o abate do gafanhoto. O evento da finitude

é marcado pela efemeridade da vida, articulando uma dinâmica entre o inevitável e o instinto de caça do felino. A morte se desenrola em uma “lufada”, rajada de vento, repentina e breve, que extingue a vida do inseto. O gesto da pata do animal, “faísca itinerante”, gera a imagem poética, intensificada pelos recursos apresentados e pela aliteração da fricativa labiodental, que marca, aqui e ao longo do poema, as palavras-chave: “gafanhoto”, “fenece”, “fascinada”, “façanha”, “fome”, “faísca”. O recurso sonoro reforça a ideia de transitoriedade, antecipando o término de um ciclo vital que, como o movimento do vento, termina de forma abrupta.

Derrida (2018, p. 41), ao articular o pensamento de Heidegger sobre o *fenecer* (*verenden*) e o uso desse verbo no poema, alude à possibilidade de compreender a morte como uma experiência carregada de sentido ontológico e simbólico. Para Heidegger, o *fenecer* é o término natural da vida de um ente vivo, algo que ocorre com os animais, mas não se confunde com a *morte* (*Tod*) propriamente dita, que é característica do *Dasein*, ou seja, do ser que compreende sua existência como finita e que pode se relacionar com essa finitude de forma consciente. No poema, o gafanhoto se torna uma figura poética portadora de sentido de um processo que envolve criação, destruição e transfiguração.

Através da linguagem poética, o corpo do gafanhoto pode ser entendido como símbolo de mudança, um “veículo” que traz uma narrativa entre vida e morte. Esse gesto poético pode aproximar o gafanhoto da experiência do *Dasein*, pois, ao ser inscrito na linguagem, ele passa a participar de um horizonte de significação que o retira da condição de objeto fenecente. Assim, a morte do gafanhoto é elevada a uma dimensão existencial, onde a finitude não é apenas término, mas abertura à possibilidade de sentido. Carbonieri, ao fazer do animal um corpo intermediado por linguagem, ganha uma abertura para a compreensão da morte, pode sugerir que mesmo aquilo que tradicionalmente seria excluído da experiência do *ser-para-a-morte* pode ser, pela poesia, reconduzido a um campo de significação que se situa na existência ontológica.

A sequência dos versos apresenta uma nomeação perifrástica do corpo:

vira um
destroço
carcaça verde
invólucro

Essa narrativa inscrita no corpo do gafanhoto pode também se inserir em um jogo simbólico, no qual a matéria morta não se limita à ausência de vida, mas adquire significados que transcendem essa condição física. O “destroço” e a “carcaça verde” evidenciam a

fragilidade e o desgaste inevitável do corpo, e o “invólucro” diz sobre algo que residia na forma em deterioração:

invólucro
criado como veículo
cedido à faísca
itinerante
que cessou seu voo

O poema mostra que há uma intencionalidade da gata, conforme se observa no adjetivo “fascinada”, o modo como a felina lida com o inseto, numa assunção que altera a perspectiva de como se vê a morte nesse cenário, que seria tratada como algo inútil diante da ausência de fome e do modo de apreensão do corpo morto como objeto. Nesse sentido, ao trazer imagens que aludem à transformação da matéria, ou seja, “por meio de uma travessia de fronteiras que se aloja na ordem dos sentidos, [a poeta] desestabiliza nossa racionalidade e nos leva ao encontro de nossa própria animalidade” (Maciel, 2023, p.115). Ao mobilizar uma linguagem que fala mais aos corpos e às sensações do que propriamente à razão, aproxima-se da compreensão do que foi historicamente reprimido: a animalidade do humano entendida como parte constitutiva da sua própria condição. Esta seria uma possibilidade de se pensar o sentido da vida numa perspectiva distinta daquela centrada na racionalidade ocidental. Maciel diz que o sentido da vida pode ser buscado em outra dimensão: no corpo, nos afetos, na sensorialidade, naquilo que nos escapa ao controle racional e que nos conecta à nossa condição animal.

Implicando um distanciamento da separação cartesiana entre razão e corpo, entre humano e animal, entre linguagem lógica e experiência sensível, assim, o sentido da vida não seria algo a ser descoberto, mas algo que acontece, que se revela na experiência vivida e compartilhada da vulnerabilidade, da finitude e da sensibilidade comum entre os seres. Segundo Heidegger (2002), o ser do humano se dá na relação estabelecidas entre os entes.

Nesse sentido, a animalidade à qual Maciel (2023) se refere, pode ser compreendida como aquilo que lembra a sensibilidade dos corpos, o sofrimento, o desejo, o afetar e o morrer. É nesse reconhecimento da fragilidade que pode aflorar um sentido da vida que se relaciona tanto com a capacidade de afirmar uma responsabilidade ética e espiritual diante da dor, quanto a coragem de se abrir ao corpo, ao sensível e ao comum, acolhendo a vida como algo a ser entendido e partilhado.

3.2 Finitude em movimento: vida, morte e transformação

Segundo Berger (2021, p.19), a reencarnação ou transmigração das almas é apresentada como uma hipótese simbólica que emerge da percepção de uma semelhança fundamental entre humanos e animais. A noção de transmigração é um conceito que afirma a continuidade da alma para além da morte, podendo esta ocupar outros corpos, inclusive de espécies diferentes.

O autor se reporta à distinção ontológica entre o animal e o humano, suas formas de consciência, linguagem, sociabilidade, mas afirma que é na morte que se revela a experiência comum da finitude. O fim da vida biológica iguala todos os seres na condição do “deixar de ser”. Nesse momento, as “linhas paralelas” de animais e humanos, que antes seguiam caminhos separados, convergem, indicando que há, sob as formas diversas da vida, uma espécie de fundo comum, uma matéria de existência compartilhada.

A subversão hierárquica antropocêntrica, que separa o humano do animal em vida, mencionada como um ponto de convergência entre ambos na morte, pode ser percebida no poema “Pantera” (Carbonieri, 2020, p. 44) quando a morte da mulher anuncia um devir animal que se manifesta na relação entre o corpo e o espírito:

PANTERA

visagem é assombração na vargem cerrada
 mas às vezes é onça rosnando e arquejando
 o espírito surge metamorfoseado
 em gato do mato assim presa e predador
 animal que se arrasta voeja anda ou nada
 como o homem só o que muda é a compleição
 também os movimentos do invólucro ocupado
 trocando de roupagem conforme a decisão
 mas têm consciência o réptil mais o quadrúpede
 equivalente ao sopro humano ou mesmo igual
 mulher matada pode vir como pantera
 em vingança contra o chacal que lhe matou

O poema apresenta, em estrofe de doze versos, lendas, saberes e expressões populares regionais e mitológicas. Nos versos iniciais, de teor metafórico, a poeta constrói duas imagens que contrastam, acentuando a força expressiva dos termos “assombração” e “onça”. A primeira, “visagem é assombração”, diz da manifestação espectral, fantasmagórica e misteriosa que se insinua na paisagem densa da “vargem cerrada”. O cenário da natureza, onde o sobrenatural se inscreve, carrega-se de suspense. A segunda, introduzida pela adversativa “mas”, quebra a expectativa criada ao trazer “[visagem] é onça rosnando e arquejando”, marcando uma oposição entre o abstrato da visagem e o animal real.

A "visagem", como assombração, representa uma dimensão imaterial, uma força que permeia o espaço e provoca inquietação, enquanto a "onça" é uma imagem de vitalidade e instinto, incorporando a materialidade e o poder do corpo. Na junção das imagens pode-se visualizar um campo simbólico em que o espiritual e o físico se entrelaçam. Nessa perspectiva, o corpo não é uma máquina controlada ou organizada por um princípio externo, mas um organismo vivo e dinâmico, cujo comportamento expressa uma unidade entre o físico e o espiritual.

O desenvolvimento humano, então, é descrito como um processo que envolve tanto a maturação biológica – ligada aos aspectos físicos, como o peso e a estrutura do corpo – quanto a emergência de um sentido, ou seja, a expressão de algo que não se fixa puramente no aspecto biológico, tendo em vista que “o corpo é para alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente” (Merleau-Ponty, 2013, p. 37), depreendendo a ideia de que o corpo é o ponto de origem da experiência subjetiva e da constituição do mundo tal como o percebemos. É a partir do corpo que a alma (espírito ou consciência) se localiza no mundo e passa a existir de forma situada e encarnada. Portanto, toda percepção do espaço externo depende, originalmente, da presença corporal, ou seja, da maneira como habitamos o mundo com nossos sentidos, gestos e afetos. Nessa perspectiva fenomenológica, corpo e consciência são indissociáveis: o corpo não é somente matéria, mas também, um modo de estar-no-mundo, sendo ele o mediador de toda experiência com o outro e com o espaço.

A condição de inseparabilidade entre corpo e espírito pode ser percebida nos versos:

o espírito surge metamorfoseado
em gato do mato assim presa e predador
animal que se arrasta voeja anda ou nada
como o homem só o que muda é a compleição

Tendo o corpo e o espírito como entidades coexistes, Merleau-Ponty propõe uma ontologia da carne, na qual o corpo é, ao mesmo tempo, sensível e pensante, vivido por dentro e em constante comunicação com o mundo. Nesse sentido, os versos que afirmam que o espírito pode se metamorfosear em um animal, como um “gato-do-mato”, que encarna, em antítese, tanto a vulnerabilidade da presa quanto a astúcia do predador, dissolvem a oposição entre o imaterial e o material. A metamorfose poética expressa a continuidade entre corpo e consciência, sugerindo uma existência que se move num campo de intensidades, na qual o humano e o animal se fundem em uma experiência sensível, híbrida e encarnada.

A imagem em gradação do

animal que se arrasta voeja anda ou nada

pode reforçar a noção de continuidade. A experiência do corpo em relação com o ambiente marca a presença do ser no mundo. Assim, o movimento, seja ele o rastejar do réptil ou o voo do pássaro, é o exercício do espírito encarnado. Do mesmo modo, a comparação com o homem – onde "só o que muda é a compleição" – enfatiza que a distinção entre humano e animal é menos ontológica e mais fenomênica, centrada nas diferenças de forma e adaptação.

A relação paradoxal entre “presa e predador” evidencia que o espírito, ao se corporificar, assume o drama da existência feminina: estar à mercê do outro e também ser capaz de ação. Dessa forma, o espírito é, ao habitar o corpo, uma força que se realiza nas práticas, movimentos e modos de ser do corpo

Ao destacar que "só o que muda é a compleição", os versos sugerem uma continuidade entre os modos de existência humana e animal, ressoando a noção de animalidade como algo intrínseco ao humano, um lembrete de que, apesar das construções culturais e simbólicas que tentam demarcar uma distância, ambos são mortais. E na morte pode haver significados que refletem a complexidade da experiência humana, conforme se observa nos versos abaixo:

mulher matada pode vir como pantera
em vingança contra o chacal que lhe matou

O emprego do verbo matar no passado particípio “matada”, em vez de “morta”, enseja uma ação violenta que leva a mulher à morte, sublinhando sua condição de vítima. Diferentemente de “morta”, que sugere um estado passivo, "matada" remete diretamente ao processo, evidenciando a brutalidade do acontecimento. Diante dessa vivência feminina, a poeta lança mão do espírito como uma possibilidade de a mulher lidar com essa circunstância vivida, sugerindo que, apesar de sua finitude como matéria, ela ressurge personificada, uma prosopopeia no verso, reconfigurando seu papel no ciclo de violência, passando de presa a predador, em uma possível metamorfose.

O eu lírico se apresenta na terceira pessoa do singular, o que corrobora com o aspecto ficcional do texto poético e, ao criar mundos imaginários, a poeta possibilita a si a exploração da alteridade. Esse movimento, no entanto, carrega a consciência de sua limitação: a experiência nunca é totalizante a ponto de apagar as fronteiras entre o eu e o outro, por isso mantém a diferença que constitui a alteridade.

Ao morrer, as "linhas paralelas" do humano e do animal convergem, indicando um ponto comum de união onde as hierarquias entre as espécies perdem sentido. No contexto do poema, essa convergência se manifesta na transformação da mulher em pantera, rompendo as barreiras entre as categorias de ser. Após a morte, essa nova forma – um animal predador –, reflete uma continuidade existencial, com resgate de agência e poder que transcende as limitações impostas em vida. A pantera, animal dotado de dentes afiados, forte e extremamente ágil, no contexto do poema simboliza força e vingança, enquanto o chacal simboliza o predador. Assim, pode se depreender que a figura da pantera se relaciona com a morte violenta, a metamorfose espiritual e a capacidade de resistência.

Derrida, em *O Animal que Logo Sou* (2002), reconhece a complexidade e a força ética dos outros viventes. Nesta obra, desconstrói a separação rígida entre humano e animal, deixando evidenciado que o animal não é um ser inferior ou puramente instintivo, mas um outro radical que questiona a soberania da razão humana e nos confronta com nossa própria vulnerabilidade e finitude. No poema, a pantera, como figura de potência que resiste à morte e se metamorfoseia, inscreve-se nesse movimento de ultrapassagem dos limites tradicionais entre vida e morte, humano e animal, presença e ausência.

Ao aportar à violência sofrida pela mulher e à transformação dessa violência em uma força animal que retorna para confrontar o agressor, o poema revela forte teor de denúncia e crítica social acerca de uma ética que permite tanto a violência estrutural contra mulheres quanto a subjugação do animal. Além disso, essa visão poética também destaca a possibilidade de resistência como um processo contínuo de transformação e reconfiguração do ser. A mulher que retorna como pantera reivindica justiça, simbolizando a capacidade de transcender as condições impostas pela violência, transformando a fragilidade do corpo em força espiritual e animal. Essa metáfora expõe as conexões entre o humano e o animal como uma forma de romper com a posição que subordina o animal ao homem e, por extensão, subordina mulheres e outros grupos vulneráveis dentro de estruturas de poder opressivas.

Ao sugerir que o espírito humano pode habitar diferentes formas, reptiliana, quadrúpede ou felina, o poema reitera a ideia de que há um movimento constante de metamorfose, ampliando a compreensão da animalidade como parte integrante da experiência humana. A pantera, como figura central, assume o papel de mediadora entre esses mundos, revelando que o instinto, a força e a luta pela sobrevivência não são exclusividades de um único tipo de ser, mas qualidades compartilhadas.

3.3 Rastros de feminicídio

Na poética em estudo, a morte é atravessada por condições históricas, culturais e políticas que determinam como ela é vivida, compreendida e tratada, revelando-se como um espaço de desigualdade no qual as mulheres, independentemente de sua classe social, estão expostas a múltiplas formas de violência. No entanto, dentro dessa categoria de gênero, existem grupos ainda mais vulneráveis, que são as mulheres marginalizadas por sua etnia, posição social, econômica ou política.

Dentre as leituras de poesia feminina feitas antes de iniciar a pesquisa, conforme exposto no início desta tese, foram encontradas muitas obras que dialogam com temas da poética de Divanize Carbonieri que tensionam as relações entre corpo, linguagem, gênero, animalidade e morte. Será apresentado a seguir um poema de Luciene Carvalho, conterrânea da autora, que manifesta uma escrita do corpo enraizada em experiências culturais e sociais marcadas pela marginalização.

RUBI

A mulher sangra
porque esse é seu grito
a cada luação.

A mulher sangra,
pois seu fígado é útero.

A mulher sangra
o pasto que foi,
que é.

Sangra o filho
que teve;
o filho que não teve
e o filho que sangrou de Citotec.

A mulher sangra,
porque sangrar é *high tech*.

Porque espremeu o ventre
abaixada pra limpar
o lixo, a merda,
a sina
que cada fêmea herda.

A mulher sangra
o estupro,
o gozo não havido,
o pai desconhecido ou moto,
a culpa do aborto.

A mulher sangra
o medo da idade,
o medo do olhar do mundo
cravada fundo
em sua personalidade.

A mulher sangra
as sete chagas de cristo,
o cisto no ovário,
o parco salário.

A mulher sangra,
porque é mais que cabelo
e maquiagem;
é mais que bunda,
é mais que uma boceta,
apertada e funda.

A mulher sangra,
porque hoje é sábado
mesmo sendo segunda.

Sangra pra lembrar
que o sangue lunar
de todas as fêmeas juntas
mancha o sol
e toda terra inunda.

A mulher sangra
porque é bonito,
porque ser mulher dói
e esse é o silencioso grito.
(CARVALHO, 2018, p. 37-38)

O título traz uma simbologia – “pedra de sangue” (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 792) e funciona como uma metonímia, condensando em uma imagem a ideia do sangue feminino como uma substância que é, ao mesmo tempo, natural e cultural, biológica e política.

O poema é composto por treze estrofes com versos livres, inserido na obra *Dona* (2018), no qual o eu lírico aborda sobre o ser mulher partindo do ciclo de ovulação e, por meio de um paralelismo sintático,

a mulher sangra

com predominância em quase todas as estrofes, estabelece uma relação entre a mulher e sua situação diante de realidades que se apresentam no desdobramento do viver, articulando a experiência do sangramento como um marcador da condição feminina que o associa a

múltiplas violências que se inscrevem aos corpos das mulheres. É uma situação que pode ser vista sob a perspectiva de um sistema colonizador, quando a poeta transforma a experiência biológica em uma marca social de dor, controle e subordinação.

Observa-se, no eixo paradigmático, a recorrência de dois aspectos sonoros: a constritiva lateral “lh”, do sujeito “mulher” e a nasalização observada da vogal tônica “an” no termo “sangra”, do predicado verbal. A primeira é caracterizada por um escoamento de ar pela lateral da língua, produzindo uma sonoridade que alude “[a]o deslizar, [a]o fluir [...]” (MARTINS, 2008, p. 57) que se diferencia dos sons oclusivos ou explosivos, justamente por sua qualidade deslizante, uma camada de suavização sonora. A segunda imprime uma sonoridade grave, que sugere a materialidade do sangue que flui e a dimensão afetiva da melancolia e da dor. A repetição do termo “sangra” produz um efeito de insistência lenta, com a ideia de um processo contínuo.

O sangue é apresentado como um fenômeno biológico, vinculado ao ciclo menstrual e à função reprodutiva, porém,

[...] tradicionalmente, o corpo de mulher, na cultura ocidental brasileira, adquire dimensão adulta, “racional” quando atinge a menarca, rito de passagem de um estágio infantil e dependente para um adulto e, talvez, a depender do contexto histórico, de autonomia, independência individual. Em culturas de tratamento arcaico dado às mulheres, como aconteceu no Brasil, a menarca significou a entrada do corpo criança no corpo adulto, pronto para gerar filhos, como se todos os corpos femininos, pelo fato de menstruar, pudessem garantir a aptidão biológica e psíquica para procriar; como se a geração de filhos fosse necessidade e desejo de todas as mulheres. O casamento [...] foi, para a maioria das mulheres ocidentais, o seu destino, a sua felicidade que não podia ser construída por si: a felicidade delas só era possível nos outros (eles). O homem fazia a mulher feliz (Silva, 2020, p. 165).

Silva evidencia como, no imaginário social brasileiro, o corpo feminino foi historicamente capturado por discursos que o subordinam à função reprodutiva e à tutela masculina. O sangue menstrual, que poderia simbolizar potência vital e autoconhecimento, foi convertido em marca de servidão biológica, inaugurando um ciclo de domesticação simbólica do corpo da mulher. O rito da menarca, longe de representar um despertar da individualidade, tornou-se o momento em que a mulher passa a ser reconhecida socialmente não por sua subjetividade, mas por sua utilidade dentro de uma ordem patriarcal. Essa lógica pode reduzir a experiência feminina à sua capacidade de gerar e nutrir, negando-lhe o direito à autodeterminação. Nesse processo, o corpo deixa de ser território de experiência e se transforma em instrumento de continuidade de um sistema que confunde maturidade com submissão e natureza com destino. Nesse processo pode haver uma inscrição material das múltiplas formas de violência na experiência feminina:

Sangra o filho
que teve;
o filho que não teve
e o filho que sangrou de Citotec.

explicitando as diferentes possibilidades de maternidade que pode ser imposta, negada ou violada, desnaturalizando a ideia de que a função materna seja um destino ou um chamado natural da mulher. Impondo a função reprodutiva como elemento da identidade feminina, a mulher, na estrutura do patriarcado, é definida como mãe em potencial e, por vezes, como mãe compulsória, ou seja, uma identidade que se exerce independentemente do desejo da própria mulher. Percebe-se também que, na ausência de filho, há um traço que marca a subjetividade feminina, na medida em que o não cumprimento dessa função pode gerar para ela um estigma social. Outra implicação está relacionada ao aborto por meio do uso do medicamento Cytotec, usado para a interrupção da gravidez, uma atrocidade impingida ao próprio corpo, por forças imperiosas pessoais, sociais, que atuam sobre os sentimentos e a vontade da mulher.

Os versos curtos, recurso usado em todo o poema, reforçam a sensação de fragmentação, com acúmulo de perdas, compondo a imagem do corpo que sangra evidenciando diferentes padrões de violência:

A mulher sangra
o estupro,
o gozo não havido,
o pai desconhecido ou moto,
a culpa do aborto.

Os versos sangram a violência sexual sofrida pela mulher. O estupro que lhe invade o corpo, retira-lhe a autonomia e o transforma em objeto de posse. A poeta elenca a violência de forma a evidenciar sua naturalização numa sociedade que considera o corpo feminino disponível e vulnerável. O aspecto mais insidioso da violência sexual é a negação do prazer feminino, quando o gozo, associado à autonomia sexual e ao direito ao prazer, aqui é subtraído, revelando o modo como a sexualidade feminina é frequentemente instrumentalizada em sociedades marcadas pela heteronormatividade.

O poema apresenta também o sangue como uma experiência coletiva e histórica, de conexão:

sangra pra lembrar
que o sangue lunar
de todas as fêmeas juntas
mancha o sol

e toda terra inunda.

Esta imagem enfatiza a subordinação das mulheres como uma experiência compartilhada, resultado de um sistema global opressivo, instaurado desde a colonização. Os versos trazem duas escolhas lexicais que indicam a relação entre a mulher e a animalidade: “pasto”, verso 7, que sugere uma relação com a terra, com a natureza e, por extensão, com o animal, evocando a ideia de um corpo que serve de alimento, como ocorre na criação extensiva de gado; no verso 19, a palavra “fêmea”, usada comumente para animais, é associada à reprodução, a ênfase à uma identidade da mulher. O poema desromantiza a menarca, revelando o corpo feminino como espaço de sofrimento e resistência.

Marcada pela dor da maternidade, abuso sexual, gravidez por estupro, à mulher também é negado o direito à vida. Para Segato (2021), a tendência alarmante de violência contra mulheres, particularmente em regiões em desenvolvimento, sugere uma correlação entre a expansão da modernidade e do mercado e o aumento da crueldade contra corpos feminizados. O fenômeno parece ser uma característica da expansão capitalista ilimitada, incluindo comunidades indígenas no Brasil. Nas palavras da autora,

[...] a violência desencadeada sobre os corpos feminizados manifesta-se em formas inéditas de destruição corporal, bem como no tráfico e comercialização de tudo o que esses corpos podem oferecer. Tal ocupação predatória de corpos feminizados vem sendo praticada como nunca antes e, nesta etapa apocalíptica da humanidade, espolia até deixar somente restos. (Segatto, 2021, p. 101).

Esse texto poético condensa uma grande força lírica, no qual o acontecimento do corpo — “sangra pra lembrar” se converte em ato cósmico e de ancestralidade. O sangue menstrual se transmuta em signo de poder ao “manchar o sol” e “inundar a terra”. Na voz poética percebe-se aquilo que é biológico em linguagem mítica: o sangue não é mais um resíduo do corpo, mas uma energia lunar que conecta todas as fêmeas num mesmo ciclo vital

A beleza desses versos, dentre outros, está na inversão simbólica: aquilo que foi historicamente associado à impureza e ao recolhimento, torna-se fonte de vida, comunhão e subversão. O sangue menstrual, elevado à categoria de elemento cósmico, recupera o vínculo perdido entre corpo e natureza, feminino e mundo. “Sangra pra lembrar”: esse imperativo íntimo e coletivo convida à memória de uma potência que o patriarcado tentou apagar, mas que a poesia reinscreve como força criadora e insurgente.

O poema “Agonia”, de *A Ossatura do Rinoceronte* (2020b), atualiza, em linguagem lírica, o testemunho do feminicídio como prática social e simbólica, denunciando o

esfacelamento da subjetividade feminina diante da lógica necropolítica que rege a colonialidade de gênero. Vejamos como isso se expressa nos versos seguintes.

AGONIA

Desmembraram a euforia
 deceparam a epifania
 seviciaram a autonomia
 evisceraram a alegria
 enquanto matavam a janaína
 augusta epifânia maria
 estupraram edivânia
 joaquina carolina dionila
 enquanto estrangulavam
 juliana virgínia domitila
 o ácido assobiou na pele
 o álcool cantou na carne
 a faca perfurou o tronco
 a trave atravessou o reto
 sobreviveu só a agonia
 (Carbonieri, 2020b, p.43)

Composto por uma estrofe com quinze versos, a base estrutural desse poema é dada pela figura da gradação e pelo paralelismo, que atinge os níveis fônico, sintático e semântico. Sob o aspecto da gradação, o poema pode ser dividido em três partes. Na primeira, há a acumulação progressiva de verbos no pretérito perfeito que ensejam o tratamento do corpo do animal morto para consumo, mas que, ao invés disso, mostram formas de esquartejamento de emoções humanas, positivas e personificadas: euforia, epifania, autonomia, alegria, que criam uma proximidade da mulher com a condição animal quando este é esquartejado no abate para o consumo. Nos frigoríficos, açougues, no trato doméstico, esse é o procedimento com o corpo do animal. Mas, no poema, o esquartejamento é, também, o da subjetividade da mulher, aquilo que não pode ser controlado, pois se relaciona com o ser que se manifesta na sua vida diária.

A recorrência sonora da desinência verbal e da rima pobre cria um compasso mecânico. A repetição evidencia que a brutalidade das ações ocorre de maneira inexorável, ecoando aguda e estridente na repetição marcada pelo fonema /i/.

Esse destino de aniquilamento remonta aos gregos, período em que a mulher é considerada como sendo aquela que incomoda e, por isso, deve ser colocada à margem. E a voz da mulher era um marcador dessa repulsa. De acordo com Anne Carson (2020, p.125), “a definição de natureza humana preferida da cultura patriarcal está baseada na articulação do som”. Nesse sentido, ela faz uma reflexão que compreende a repulsa da voz feminina em dois aspectos, o tipo da voz e o uso da voz. Os antigos fizeram um esforço para reunir esses dois

aspectos sob uma rubrica geral de gênero. Um tom de voz agudo se associa de imediato à tagarelice para caracterizar uma pessoa que não se enquadra no ideal masculino de autocontrole. Mulheres, catamitas, eunucos e andróginos se situam nessa categoria (Carson, p.125). Os sons produzidos por eles são desagradáveis de ouvir e incomodam os homens.

Os versos de “Agonia” é essa voz estridente, um lance metalinguístico que propicia ao poema uma projeção linguística, um grito, de si mesmo. E o que está gritando? É a própria dor — a violência estrutural e histórica inscrita nos corpos femininos. A partir do 5º verso, por meio da conjunção temporal reiterada, são mostrados os vários tipos de feminicídio, um neologismo que designa homicídio de mulheres, relacionando-o aos crimes que acontecem tanto no espaço doméstico quanto no público (Machado, 2006).

Conforme observa Carlos Magno Gomes (2014) a literatura brasileira escrita por mulheres, sobretudo a partir da década de 1970, passou a incorporar, de modo mais contundente, as experiências de violência, vividas e percebidas por mulheres. Esse período marca um posicionamento estético e político: escritoras começaram a expor a violência de gênero não mais como destino trágico ou punição moral, mas como estrutura social e histórica. O autor ressalta que

[...] esses crimes passaram a ser punidos com mais rigor a partir da Lei 11.340/2006, conhecida como “Lei Maria da Penha”, que tem como objetivo criar mecanismo para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Além de buscar o fim da impunidade de crimes que, até bem pouco tempo, eram tidos como parte da dinâmica familiar, como cárcere privado, agressões físicas e psicológicas, essa lei pode ser usada como um novo horizonte de expectativa extraliterário para a interpretação de textos literários (Gomes, 2014, p. 781).

No poema, apesar de as mulheres serem nomeadas individualmente, cada nome representa um coletivo de corpos submetidos ao aniquilamento. Na seleção lexical há um predomínio da assonância do fonema /a/ em todos os versos, à exceção do último. Considerando a hipótese sonora de que na estatística de uso do fonema /a/ em posição tônica, as palavras que o comportam remetem a amplidão (Martins, 2008), no contexto do tema da morte por violação do corpo feminino isso se dá em uma sucessão sem medida:

enquanto matavam a janaína
 augusta epifânia maria
 estupraram edivânia
 joaquina carolina dionila
 enquanto estrangulavam

A gradação, sem pontuação nem conectivos, cria um cenário onde diferentes formas de crueldade ocorrem ao mesmo tempo e de maneira ininterrupta. No paralelismo sintático, a conjunção temporal “enquanto” alude à sequência de agressões que faz parte de uma lógica sistemática de destruição do que pode se relacionar com esses crimes, que

[...] es una ínfima parte visible de la violencia contra niñas y mujeres, sucede como culminación de una situación caracterizada por la violación reiterada y sistemática de los derechos humanos de las mujeres. Su común denominador es el género: niñas y mujeres son violentadas con crueldad por el solo hecho de ser mujeres y sólo en algunos casos son asesinadas como culminación de dicha violencia pública o privada. (Lagarde, 2005, p. 1).

O assassinato é o momento final e mais brutal de um processo de violação sistemática de direitos, que envolve agressões físicas, sexuais, emocionais, simbólicas e institucionais. O traço comum dessa violência é o fato de as vítimas serem mulheres. Porém, não é toda violência de gênero que culmina em morte, mas toda morte de mulher nesse contexto é consequência de uma longa trajetória de abusos legitimados por uma cultura que ainda tolera a desigualdade e a violência de gênero.

Nessa ceara de atos brutais, Segato (2012, p. 1) expõe sobre “los dilemas que hemos enfrentado al intentar llegar a una tipificación de las modalidades de violencia feminicida”. Quando esses crimes são considerados de âmbito privado, adquirem uma representação simbólica que negam sua relevância, sendo considerados menores. Mas o aumento e a generalização dessas mortes demandam uma reflexão. Nesse sentido, Segato (2012) enfatiza a necessidade de classificar diferentes formas de violência contra a mulher, distinguindo entre crimes que podem ser personalizados, aqueles baseados em relações interpessoais ou por motivação pessoal do agressor, e os que não podem ser personalizados, o que a princípio pode ser entendido como uma contradição, no sentido de que toda violência contra mulher resulta de uma única estrutura de relação de gênero. Para alcançar seus objetivos, a autora dispõe de três razões: melhorar a eficácia das investigações, facilitar a compreensão dos crimes pelos juízes e permitir que alguns desses crimes sejam julgados por tribunais internacionais de Direitos Humanos, tornando-os imprescritíveis. Este último seria uma maneira de dar visibilidade à natureza violenta das relações de gênero em geral, o que removeria esses crimes da esfera íntima, privada, a que são frequentemente relegados pela imaginação coletiva.

Na sequência de versos finais 11, 12, 13 e 14, há um paralelismo sintático mais acentuado, com aliterações em /s/, /k/, /f/ e, para finalizar, aliteração do encontro vocal /tr/,

uma espécie de trava-línguas, que mostra a derrocada final num crescente conjunto de impensável violação do corpo:

o ácido assobiou na pele
o álcool cantou na carne
a faca perfurou o tronco
a trave atravessou o reto

Os sujeitos dos versos “ácido”, “álcool”, “faca” e “trave” são substâncias e instrumentos empregados na trucidção, com requintes de procedimentos: o “ácido” e o “álcool” ganham vida, uma prosopopeia, por meio de verbos que sugerem musicalidade, assobiar e cantar, em cena quase etérea; a “faca” e a “trave”, com “perfurou” e “atravessou”. A alternância entre modos de ação que oscilam entre o lírico e o brutal, revelam múltiplas camadas de fragmentação do corpo em “pele”, “carne”, “tronco” e “reto”.

Pode-se dizer que a poeta não se limita a representar a violência; ela a reinscreve em uma linguagem que devolve voz ao que foi silenciado. A brutalidade é transmutada em sons, e o horror, em forma, gesto que confere à palavra um poder de sobrevivência que o corpo já não possui. A agonia, única sobrevivente no verso final, torna-se metáfora da persistência: é o que resta quando tudo o mais foi destruído. Nesse sentido, o poema pode ser também entendido como um testemunho lírico da resistência feminina diante da necropolítica patriarcal. Carbonieri faz da poesia um território ético, onde a morte não significa apagamento, mas inscrição; onde o corpo dilacerado se reconstitui em palavra e o silêncio se converte em grito. A voz poética, ao nomear as mulheres mortas, restitui-lhes a dignidade da lembrança, convertendo a violência em memória coletiva e a agonia em retrato ativo para mover forças políticas, sociais, históricas em prol de uma mudança humanitária que valorize a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, tivemos como objetivo desenvolver uma análise formal e de conteúdo de poemas de Divanize Carbonieri que suscitam temas envolvendo o animal e a mulher em relações de subjugação, vulnerabilidade e resistência compartilhada entre ambos. Analisamos como a poeta se apropria da figura do animal como um elemento catalizador de estruturas de dominação que se verificam também no corpo feminino, revelando um campo simbólico, no qual humano e não humano se entrelaçam na experiência da violência e da morte.

Essa relação evidencia uma crítica à tradição de origem ocidental que hierarquiza e controla corpos, tratando-os como objetos sacrificáveis. Ao mesmo tempo em que o animal, em Carbonieri, também opera como metáfora da potência vital e da insurgência, aludindo uma dimensão da animalidade que resiste à domesticação e ao discurso do patriarcado.

No primeiro capítulo discutiu-se sobre a centralidade do sacrifício animal na relação entre o homem e a divindade, e como são cometidos atos de violência, em nome dessa divindade contra os animais, considerando sua inferioridade por carecerem de qualidades exclusivas atribuídas à humanidade, como linguagem e cultura. Recorremos a Derrida (2002) para o qual a ideia de “animalidade” ignora a diversidade das formas de vida, e a redução dos seres não humanos a uma categoria única é uma simplificação prejudicial. Para tanto optamos pela seleção dos poemas “Transeunte” (2017, p. 36), “Rumo” (2017, p. 11), “Desígnio” ((2020a, p.23) e “Tubarão” (2020^a, p. 51), que abordam a violência simbólica e física imposta aos corpos femininos e de animais, e a tensão entre liberdade e aprisionamento. Cada poema opera como um dispositivo poético que questiona as estruturas de controle e domesticação, revelando, por meio de imagens condensadas e versos livres, a precariedade do sujeito diante de sistemas de dominação. Ao abordar figuras como o transeunte, o rumo incerto, o desígnio imposto e o tubarão em cativeiro, a autora constrói uma crítica às formas de opressão que afetam tanto os humanos quanto os não humanos, articulando vínculos entre linguagem, poder e vulnerabilidade.

Nesse sentido, foi feita uma crítica à ideia de “animal” como uma invenção humana, que legitima a superioridade e a dominação humana sobre outros seres vivos, e uma discussão sobre a domesticação e a projeção de características humanas nos animais. A reflexão é ampliada para incluir a subordinação da mulher, uma categoria de gênero, comparando o modo como ambos, animais e mulheres, são objetificados e subordinados em sistemas hierárquicos. Propusemos uma reflexão ética sobre a necessidade de compreender as relações

entre o humano e o não humano, revelando que a forma como tratamos os animais reforça padrões de dominação que também se estendem a outras esferas.

No segundo capítulo, a escolha dos poemas “Redoma” (2020b, p.41), “Doma” (2020b, p. 49) e “Glutona” (2020b, p. 38), aprofundam a reflexão sobre o corpo feminino como território de disputa, dominação e resistência. Neles, Divanize Carbonieri opera uma inversão da lógica patriarcal ao substituir imagens clássicas da docilidade feminina por figuras animais — pantera, loba, enguia, cisne negro — que encarnam a recusa à domesticação. A mulher é representada não como sujeito dócil, mas como corpo insubmisso, ferido, porém reativo, capaz de cuspir espinhos, atacar grades e devorar convenções. A linguagem crua e metafórica da autora denuncia as violências históricas infligidas às mulheres, especialmente aquelas que fogem aos padrões normativos de comportamento e aparência, como a mulher gorda em “Glutona”, cuja presença corpórea incomoda por escapar à lógica da contenção e do controle. Esses poemas, ao articular animalidade, gênero e poder, revelam a potência da escrita de Carbonieri como um espaço de resistência simbólica, fundamental para o argumento central da tese: o dismantelamento da lógica sacrificial que subjuga o corpo feminino e o animal sob uma mesma ordem de violência. Para tanto, discutimos como a feminilidade e a mulher foram historicamente definidas a partir de uma perspectiva masculina, fundamentada em essencialismos biológicos determinantes de seus papéis sociais. A teoria pós-estruturalista questiona concepções essencialistas de gênero, propondo que a feminilidade seja entendida como uma construção social dinâmica e fluida, desvinculada de uma posição subordinada em relação ao masculino.

Nessa direção, Derrida sugere que a dicotomia entre masculino e feminino é secundária em relação à condição humana compartilhada. Ele se apoia na narrativa bíblica de *Isch* (homem) e *Ischa* (mulher) para argumentar que o feminino não deriva do masculino, mas que ambos emergem de uma mesma humanidade. Dessa forma, as diferenças de gênero tornam-se menos centrais do que a essência comum que define homens e mulheres como seres humanos.

O feminino, segundo Derrida, resiste a definições fixas, não podendo ser reduzido a uma essência ou a conceitos tradicionais como feminilidade ou sexualidade feminina. Essa ideia se vincula à *différance* (1991, p. 33), indicando um processo contínuo de adiamento e escape ao controle da linguagem e do pensamento filosófico. A estrutura binária que confina a mulher a uma posição subalterna no discurso filosófico deve ser desestabilizada, permitindo que o feminino seja reconhecido em sua pluralidade.

Estabelecendo um paralelo entre a opressão da mulher e a do animal, verificamos que ambos são marginalizados dentro de uma lógica de dominação e objetificação. Assim como o feminino é subordinado ao masculino, o animal é reduzido a um objeto para uso humano. Essa hierarquia impõe uma condição de "outro" tanto à mulher quanto ao animal, reforçando estruturas de exclusão e subjugação presentes nas relações culturais e sociais.

No terceiro capítulo, exploramos a concepção da morte na filosofia de Heidegger e sua problematização por Derrida (2018). Heidegger (2002) define a morte como a "possibilidade da impossibilidade absoluta da presença", ou seja, não um evento externo ao *Dasein*, mas algo que estrutura sua própria existência. O *Dasein*, como ser-para-a-morte, projeta sua existência sob a sombra da finitude, mas não pode experimentar diretamente sua própria morte. Para Derrida, essa impossibilidade gera uma aporia: se a morte é a cessação da experiência, como pode ser apropriada pelo sujeito?

Além disso, Heidegger distingue o humano dos animais com base na relação com a morte. Para ele, apenas o *Dasein* tem a capacidade de compreender sua finitude, pois essa relação está atrelada à linguagem. Os animais, por não terem o domínio da linguagem humana, não seriam "mortais" no mesmo sentido, vivenciando a morte apenas como um fato biológico. Derrida questiona essa distinção e propõe uma desconstrução da separação rígida entre as possibilidades de "morrer", argumentando que a experiência da mortalidade não pode ser reduzida a categorias antropocêntricas.

Outro ponto central é a crítica derridiana à abordagem universalista da morte em Heidegger. Para Derrida (2018), a morte não pode ser pensada de forma abstrata, pois está inserida em estruturas políticas e sociais que determinam quem está mais exposto à precariedade e à violência. Ele evidencia que a experiência da finitude é atravessada por relações de poder e desigualdade, contestando a neutralidade da analítica existencial heideggeriana. Assim, a crítica derridiana desloca a reflexão sobre a morte do plano ontológico para um campo onde ética, política e biopolítica se entrelaçam, questionando as hierarquizações entre humano e animal e revelando a dimensão política da mortalidade.

No último capítulo, optamos pelos poemas "Gafanhoto" (2018, p. 13), "Pantera" (2020^a, p.44) e "Agonia" (2020b, p. 43), que mostram com intensidade poética os mecanismos de aniquilação da vida animal e feminina, operados por uma lógica de dominação e descarte. Em "Gafanhoto", a morte repentina do inseto e o gesto indiferente da gata revelam a banalização da morte e a transformação do corpo em objeto inerte, resíduo de um sistema predatório. Em "Pantera", a autora propõe uma visão animista e insurgente da animalidade feminina, em que o espírito da mulher assassinada retorna sob a forma de predador, instaurando uma

possibilidade de vingança mística e de equivalência ontológica entre humano e animal. Por fim, “Agonia” apresenta uma denúncia brutal dos feminicídios, acumulando nomes femininos como corpo coletivo mutilado, evocando a repetição sistemática da violência sexual e física contra as mulheres. A agonia, neste poema, é o que resta após o esgotamento de todas as potências vitais — um grito que sobrevive como testemunho. Esses poemas, ao lado dos anteriormente analisados, reforçam a centralidade dos temas do corpo, da morte, da animalidade e da violência de gênero na obra de Carbonieri, contribuindo para o argumento de que sua poética constitui uma forma de resistência e inscrição simbólica dos corpos subalternizados, sobretudo femininos e animais, que enfrentam a lógica sacrificial imposta por uma ordem patriarcal, especista e necropolítica.

Na seleção de poemas que trazem a morte humana em contraste com a morte animal diferenciam-se, a primeira é associada à linguagem, consciência e cultura; a segunda, é naturalizada e instintiva.

A poesia de Carbonieri, criada com imagens hiperbólicas, emoções incontroláveis, ao
 rasgar superfícies
 esgarçar tramas
 (Carbonieri, 2020b, p.33)

dissolve a rigidez dos discursos, desafia a linearidade temporal, pois resgata ecos do passado e projeta futuros, abrindo espaços para outras realidades.

Seu poder revolucionário reside na capacidade de revelar aquilo que a linguagem cotidiana oculta, criando fissuras na ordem simbólica vigente. Esse potencial revolucionário da poesia ressoa nas fronteiras rígidas e de dominação entre humano e não humano.

Ao dar visibilidade a essa condição, sua poesia permite que a emergência de uma outra existência possível para a animalidade. Assim como Paz (2013) sugere que a poesia cria realidades alternativas, Carbonieri propõe uma abertura que amplia a percepção do olhar, o que compreende o animal não como algo inferior, mas como uma premissa que antecede circunstâncias que podem ser direcionada ao humano, pois “se em prol da nossa superioridade quisermos argumentar como o fato de os aprisionarmos, empregá-los à vontade a nosso serviço, direi que o mesmo podemos fazer com outros homens” (Montaigne, 2023, p. 462), ou seja, nessa lógica da dominação, a fragilidade dos argumentos que sustentam a superioridade humana sobre os animais, corrobora a ideia de que a capacidade de subjugar justifica a exploração e legitima a violência contra os não humanos, como também, cria um precedente para a opressão dentro da própria humanidade. Ou seja, a relação sugerida entre a exploração animal e a subjugação de outros seres humanos evidencia que as estruturas de

poder que permitem o aprisionamento e o uso utilitário dos animais são as mesmas que historicamente fundamentaram a escravidão, a colonização e outras formas de violência sistemática contra grupos humanos considerados inferiores.

Para encerrar, concluo que realizar esta pesquisa significou percorrer um território onde a palavra se confunde com a carne, e o pensamento com a ferida. Tratar da relação entre o animal e a mulher na poética de Divanize Carbonieri foi um exercício de leitura e análise, e também gesto de exposição: ao me aproximar de seus versos, vi-me diante de uma linguagem que fere, que denuncia a violência e que converge o olhar ao horror sem recorrer ao consolo. A experiência de estudo tornou-se, assim, um processo de descolonização do olhar — aprender a ler o mundo para além das categorias.

Ao longo desse percurso, compreendi que fazer pesquisa em literatura é, dentre outras situações, deixar-se afetar pela palavra e pelas vidas que ela convoca. Nesse sentido, representa a realidade vivenciada por minorias, devolvendo-nos a responsabilidade de escutar o que nela pulsa — sobretudo aquilo que se tenta silenciar: o grito do animal, o corpo da mulher, a matéria da morte. A escrita de Carbonieri me ensinou que a poesia pode ser um lugar de insurgência e de reexistência, onde o verbo se torna abrigo para o que é vulnerável e ferido. Fazer um doutorado em literatura, nesse contexto, foi um exercício de escuta e de (re)aprendizagem porque é preciso aceitar o inacabamento como condição do pensar, a reconhecer, na vulnerabilidade, uma forma de força, e, na linguagem, um espaço de sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um boi vê os homens. In: **Poesia 1930-62: de alguma poesia a Lição das cosias**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012. p. 569.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2005. Edição Pastoral.
- BONICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2019.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. ed. Cultrix: São Paulo, 1977.
- CALIXTO, Carolina Alexandre. **A morte como aporia da vida: Breve ensaio sobre desconstrução da finitude em Derrida**. Revista Filogênese. Vol. 17, n. 1, 2022. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/a-morte-como-aporia-da-vida---breve-ensaio-sobre-desconstrucao-da-finitude-em-derrida.pdf>. Acessado em 28 abr. 2025.
- CARBONIERI, Divanize. **Entraves**. 1ª ed. Cuiabá-MT: Carline & Carniato Editorial, 2017.
- CARBONIERI, Divanize. **Grande depósito de bugigangas**. 1ª ed. Cuiabá-MT: Carline & Carniato Editorial, 2018.
- CARBONIERI, Divanize. **A ossatura do rinoceronte**. São Paulo: Patuá, 2020a.
- CARBONIERI, Divanize. **Furagem**. 1ª ed. Cuiabá-MT: Carline & Carniato Editorial, 2020b.
- CARBONIERI, Divanize. **Carga de cavalaria: haicais encavalados**. Cuiabá-MT: Carline & Carniato Editorial, 2021.
- CARBONIERI, Divanize. **Tributo à Literatura Brasileira**. [S.I.]: Vanilce Vilalva, 28 abr. 2021. 1 vídeo (0h 55m). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DF9qyS7k6gU>. Acesso em: 30 out. 2024.
- CARBONIERI, Divanize. Posts por Divanize Carbonieri. **Ruído Manifesto**. [S.I.]: 18 nov. 2019. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/equipe/divanize-carbonieri/>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- CARSON, Anne. **O gênero do som**. Revista serrote, mar, 2020. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2020/03/serrote-34/>. Acessado em 06 abr. 2025.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- DERRIDA, Jacques. En ce moment même dans cet ouvrage me voici. In: DERRIDA, Jacques. **Textes pour Emmanuel Levinas**. Paris: Place éd., 1980.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas, Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. Chorégraphies. Entrevista com Christie V. McDonald. In: DERRIDA, Jacques. **Point de suspension. Entretiens**. Paris: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **Esporas: os estilos de Nietzsche**. Tradução Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Aporias: morrer – esperar-se nos “limites da verdade”**. Tradução de Piero Eyben e Fabricia Wallace Rodrigues. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.
- DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?** Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. Inimigo Rumor, n. 10, p. 113-116, maio 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/37018750/Jacques_Derrida_Che_cos%C3%A8_la_poesia. Acesso em: 20 set. 2024.
- DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil. Estudos Avançados**. São Paulo, v. 17, n.49, p. 151-172, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso. Acesso em 3 abr. 2025.
- KHEEL, Marti. As contribuições do ecofeminismo para a ética animal. In.: **Ecofeminismos: fundamentos teóricos e práxis interseccionais**. Org.: Daniela Rosendo; Fábio A. G. Oliveira; Priscila Carvalho; Tânia A. Kehnen. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2019.
- FRANKL, E.V. **Um sentido para a vida: psicoterapia e humanismo**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 1989.
- FORTH, Christopher E. **Sentido do corpo gordo e da gordura na cultura material**. Entrevistadora: Aliana Aires. dObra[s], n.33. p. 206-208, set./dez. 2021. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>. Acessado em: 14 nov. 2024.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. 1919. Disponível em: https://conteudos.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/ensaio-o-estranho_freud.pdf. Acessado em: 25 mai. 2025.
- GIORGI, Gabriel. **Formas comuns animalidade, literatura, biopolítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOMES, Carlos Magno. **O feminicídio na ficção de autoria feminina brasileira**. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/1888>. Acesso em: 09 de out. de 2025.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo** (1927). Partes I e II, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Vozes, 2002.

TCHAIKOVSKY. **O lago dos cisnes**. 1877. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/o-lago-dos-cisnes-de-tchaikovsky/>. Acesso em: 04 de jun. 2025.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003. P.118-162

LAGARDE, Marcela. ¿A qué llamamos feminicidio? Disponível em: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/feminicidio.pdf. Acessado em 20/05/2025.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Organização e apresentação Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades zooliteratura e os limites do humano**. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

MACHADO, Lia Zanotta. **Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate**. In: BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. Cartilha Violência Doméstica: Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos. 2006, p. 14-18.

MARTIS, Nilce Sant'Anna. **A estilística do som**. In: Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa. 3ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América

- Latina. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Org. Heloisa Buarque de Hollanda; Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MITCHELL, Stephens. **Jacques Derrida**. The New York Times Magazine. New York, p. 22-22. Jan, 1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/01/23/magazine/jacques-derrida.html>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NUNES, Benedito. **O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura**. Apresentação de Jaime Larry Benchimol. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p. 279-290, dez. 2007.
- Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3861/386138030012.pdf>. Acessado em: 12 ago. 2024.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. ed. Siciliano: São Paulo, 1993.
- PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural de la colonialidad/descolonialidad del poder**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes antología esencial de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.
- RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- SANTOS, Edson Flávio. **Poesia tetraivalente: os quatro elétrons de Divanize Carbonieri**. Revista Ecos, Cáceres – MT, vol. 30, n. 1, 2021.
- SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. **Animalescos, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares**. Fólio Revista de Letras, Vitória da Conquista, v. 10, n. 1, p. 233-248, jan./jun. 2018.
- SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SEGATO, Rita Laura. **Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación**. Revista Herra mienta, n. 49, 2012.
- SEGATO, Laura Rita. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- SEGATO, Laura Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. **Sobre os corpos que importam: a poesia de autoria feminina em campo político e ideológico.** Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/b23c41eb/3997/4ead/8c02/c8b72e726e3f.pdf>. Acesso em: 09 de out. de 2025.

REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. **Sociedade, erotismo e mito: a poética temporal de Marilza Ribeiro.** Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária.** 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo: história da obesidade no Ocidente: Da Idade Média ao século XX.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

WALKER, Marli. **Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: Três séculos de Poesia feminina em Mato Grosso.** Cuiabá-MT: Carlini & Carniato Editorial, 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** Maringá: Eduem, 2019.