



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

EIDISARA ALVES FREITAS

**O CORPO-ESCRITA CONTRA AS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO
NAS FICÇÕES DE VIDAL E SMANIOTO**

São Cristóvão/SE

2026

EIDISARA ALVES FREITAS

**O CORPO-ESCRITA CONTRA AS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO
NAS FICÇÕES DE VIDAL E SMANIOTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras
da Universidade Federal de Sergipe para
obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Estudos literários
Linha de pesquisa: Literatura comparada
Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno
Gomes

São Cristóvão/SE

2026

À minha mãe, Luzmarina, cujo nome, luz
do mar, reflete a força e a clareza que me
conduzem.

RESUMO

A presente dissertação investiga as representações do corpo feminino e do espaço nas obras *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, e *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto, analisando de que modo suas escritas reelaboram as relações entre as violências sofridas pelos corpos femininos a partir de experiências estéticas que estamos denominando de corpo-escrita conforme Gomes (2024). Em *Mar azul*, o mar e a água simbolizam o processo de purificação e recomposição identitária da protagonista, que plasma a dor e o trauma no corpo-escrita. Já em *Meu corpo ainda quente*, a cidade de Vermelha e o ambiente doméstico configuram-se como espaços de violência e opressão, nos quais o corpo feminino emerge como corpo-escrita de denúncia e sobrevivência. Portanto, nossa principal hipótese é de que o corpo feminino traz as marcas do arquivo da violência e a potência de reinvenção, consolidando-se por meio da criação ficcional de Vidal e Smanioto em um corpo-escrita. Metodologicamente, partimos do conceito de corpo na ficção de autoria feminina proposto por Elódia Xavier (2007/2021), que classifica os corpos femininos entre os disciplinados e os liberados, levando em conta a opressão patriarcal; exploramos também a perspectiva da literatura como uma escrita sobre violência contra a mulher como uma literatura de denúncia como ressalta Eurídice Figueiredo (2019); dialogamos com os textos de Carlos Gomes (2021/2024) que mapeiam os espaços da violência de gênero controlado por códigos misóginos dos quais as autoras contemporâneas tentam apagar/arrancar de seus corpos. Didaticamente, esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, fazemos um levantamento sobre a fortuna crítica de Vidal e Smanioto e apresentamos alguns conceitos próprios da crítica feminista; no segundo, vamos analisar comparativamente como os espaços dos corpos das protagonistas se confundem com os espaços da escrita, fortalecendo nosso argumento de que o corpo que sofre violência é um corpo metamorfoseado em corpo-escrita. E o terceiro propomos uma reflexão sobre o momento em que o corpo feminino deixa de ser espaço de dominação e se torna morada simbólica de uma nova linguagem. Nesse eixo, o espaço deixa de ser apenas cenário e passa a funcionar como extensão do corpo das personagens presentificada nos espaços.

Palavras-chave: corpo feminino; literatura brasileira contemporânea; escrita de mulheres; resistência.

ABSTRACT

This dissertation investigates the representations of the female body and space in *Mar azul* (2012), by Paloma Vidal, and *Meu corpo ainda quente* (2020), by Sheyla Smanioto, analyzing how their writings rework the relationships between the violence inflicted upon female bodies through aesthetic experiences that we term body-writing, following Gomes (2024). The central hypothesis is that the female body carries both the marks of the archive of violence and the potential for reinvention, becoming consolidated, through the fictional creation of these authors, as body-writing. In *Mar azul*, the sea and water symbolize processes of purification and identity recomposition, as the protagonist inscribes pain and trauma into a corporealized writing. In *Meu corpo ainda quente*, the city of Vermelha and the domestic space are configured as environments of violence and oppression, in which the female body emerges as a site of denunciation and survival. Methodologically, this study is grounded in the concept of the body in women's fiction proposed by Xavier (2007; 2021), who distinguishes between disciplined and liberated bodies under patriarchal logic; it also draws on Figueiredo (2019), who understands literature as a space for denouncing violence against women; and on Gomes (2021; 2024), who maps the spaces of gender-based violence regulated by misogynistic codes. Structurally, the dissertation is organized into three chapters: the first presents the critical reception of the authors and key concepts from feminist criticism; the second develops a comparative analysis of the works, highlighting the intertwining of body and space; and the third proposes a reflection on the transformation of the female body into a symbolic dwelling of a new language.

Keywords: female body; contemporary Brazilian literature; women's writing; gender violence; resistance.

AGRADECIMENTOS

04 de julho de 2016 foi a data em que ingressei na Universidade Federal de Sergipe. Lembro-me de que entrei já decidida a realizar o mestrado; passei a graduação inteira idealizando este momento. Veio a pandemia e a vida tomou outros rumos; algumas "vírgulas" foram adicionadas à minha trajetória. O mestrado sempre foi algo tão presente em mim que eu só imaginava a minha vida até aqui, pois a conclusão parecia um sonho distante. Em inúmeras conversas com meus amigos e com minha terapeuta, eu repetia: "eu não sei o depois, eu só quero chegar".

Como as "horas douradas" da vida, estes dois anos de mestrado foram de profunda maturação. Talvez eu ainda não consiga mensurar tudo o que sinto ou o que ter concluído esta grande realização signifique em minha vida. Qual é a sensação de um sonho realizado? Euforia, apatia ou negação? Talvez, pelo "atropelamento dos dias" e pelos "circuitos fechados", como escreveu Ricardo Ramos, demoremos a processar a plenitude de uma conquista como esta.

Entretanto, se agora me afeta o estado de não saber expressar exatamente como me sinto, dedico este espaço às pessoas que foram fundamentais em minha trajetória. Por vezes, enfrentei batalhas e guerras nas quais, sozinha, eu certamente sucumbiria.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Carlos Magno Gomes, por me conduzir neste caminho de pesquisa e luta feminista, e pela escuta essencial na construção do meu pensamento crítico. À CAPES, pela concessão da bolsa que permitiu a dedicação integral a este sonho.

Expresso minha gratidão a todos os professores e professoras que passaram por mim ao longo da minha formação acadêmica. Cada ensinamento foi um degrau fundamental para que eu chegasse até aqui.

Às mulheres da minha vida, Luzmarina, Eidi e Alzira (*in memoriam*), que me ensinaram a subverter a dor em força e o amor pelos livros. Aos meus irmãos, Erom e Esdras, e aos meus demais familiares pelo apoio constante.

Agradeço imensamente aos meus amigos de uma vida inteira e às minhas primas que estiveram comigo em cada momento. Por serem tantas as pessoas queridas a quem devo gratidão, e pelo receio de que a memória me falhe,

cometendo uma falha na qual eu não me perdoaria ao esquecer o nome de alguém, opto por não citar todos nominalmente. Saibam que cada um de vocês se reconhecerá nestas palavras e que meu amor e gratidão são imensos e coletivos.

Um agradecimento especial às profissionais de saúde que me acompanharam, cuidando da minha saúde mental e auxiliando no enfrentamento do TOC, suporte que foi vital para que eu não desistisse.

Por fim, agradeço a Deus e à espiritualidade pela condução nos dias de fraqueza, e aos livros, que me permitiram sonhar e acalmaram minha mente nos momentos de turbilhão. Iniciar este processo foi uma vitória; concluí-lo é a prova de que, apesar de tudo, eu nunca desisti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 – A VIOLÊNCIA CONTRA O CORPO	17
1.1 O CORPO SILENCIADO	21
1.2 O CORPO METAMORFOSEADO	32
2 - O CORPO COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA.....	43
2.1- O ESPAÇO AQUÁTICO	48
2.2 - ESPAÇOS NAUSEANTES	57
3- AS INTERTEXTUALIDADES ESPACIAIS	62
3.1 OS DIÁRIOS E AS NOTÍCIAS	63
3.2 OS INTERTEXTOS CORPORAIS	71
3.3 A NECROESCRITURA DAS HOMENAGENS.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

A produção literária escrita por mulheres, especialmente no contexto contemporâneo, tem se afirmado como um território de insurgência contra os paradigmas patriarcais que, historicamente, moldaram as formas de representação do feminino. Ao longo do século XX e, com maior intensidade, nas primeiras décadas do XXI, as escritoras brasileiras vêm deslocando o olhar sobre o corpo, o desejo, o espaço doméstico e as relações sociais, produzindo uma literatura marcada pela subjetividade, pela denúncia e pela reelaboração simbólica das experiências das mulheres. Como observa Lúcia Osana Zolin (2021), há um movimento expressivo de transformação nas narrativas atuais, impulsionado pelo avanço dos feminismos e por uma consciência crítica que atravessa a linguagem literária. A autora ressalta que a escrita de mulheres do século XXI não se limita à exposição da intimidade ou ao retrato das emoções, ela se converte em escrita de resistência, que denuncia as estruturas patriarcais, raciais e coloniais que continuam a operar nas relações sociais e na produção cultural.

Nos romances contemporâneos de escrita de mulheres, temas como corpo, identidade, memória e violência aparecem com recorrência, não como reafirmação dos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher, mas como instrumentos de enfrentamento simbólico. O corpo feminino, o espaço doméstico e as relações afetivas passam a ser representados como territórios de tensão e de disputa, lugares onde se confrontam as heranças da opressão e as possibilidades de libertação. A literatura, nesse contexto, assume um papel político fundamental: é o meio pelo qual as mulheres narram a si mesmas, inscrevem suas memórias e reivindicam a palavra como gesto de autonomia.

Essa nova escrita de mulheres, que rompe com o silenciamento histórico, também está ligada às transformações sociais que permitiram às mulheres o acesso à educação, ao mercado de trabalho e, sobretudo, ao espaço simbólico da autoria. Contudo, como lembra Eurídice Figueiredo (2019), essa presença ainda é atravessada por desigualdades materiais e simbólicas. Para Figueiredo, a crítica literária feminista deve não apenas reconhecer essas vozes, mas

também desestabilizar os critérios que definem o que é considerado literatura legítima.

Essa exclusão, como observa a pesquisadora, está diretamente relacionada às condições socioeconômicas que limitaram a participação das mulheres na vida pública. Durante séculos, o acesso à escrita foi negado ou dificultado pela falta de autonomia financeira, pela ausência de tempo e pela inexistência de um espaço físico e simbólico para criar. A metáfora de “um teto todo seu”, proposta por Virginia Woolf (1929), continua a ecoar como símbolo dessa ausência: muitas mulheres ainda lutam por um lugar onde possam escrever sem medo, sem censura e sem violência. A ironia é que a própria casa símbolo do lar e da intimidade foi para muitas delas, o espaço de maior opressão.

Nesse sentido, a escrita de mulheres contemporânea se constitui como um ato político de ocupação do espaço. Escrever é uma forma de existir publicamente e de reinscrever o corpo feminino no território da linguagem. Como afirma Figueiredo, “enquanto as mulheres não possuíam liberdade de movimento nem independência econômica, sua escrita era ‘tímida e fragmentada’” (Figueiredo, 2019, p.87). A ampliação desses espaços físicos, simbólicos e discursivos permitiu o surgimento de uma literatura que não apenas denuncia, mas também reconstrói o feminino a partir da voz e do corpo.

É nesse panorama que se insere a presente dissertação, intitulada *O corpo-escrita nas ficções de Vidal e Smanioto*, cujo objetivo é investigar de que modo as autoras Paloma Vidal e Sheyla Smanioto transformam o corpo feminino em um espaço narrativo de resistência. Em *Mar Azul* (2012), de Vidal, o mar assume uma função simbólica de purificação e renascimento o corpo da narradora, marcado pela violência e pelo estranhamento, encontra na água uma possibilidade de recomposição e resistência. Já em *Meu corpo ainda quente* (2020), de Smanioto, o espaço urbano e social especialmente a cidade de Vermelha torna-se metáfora do corpo feminino violado, revelando a materialidade das estruturas de poder que o dominam.

Essas obras convergem na forma como representam o corpo feminino como território político e o espaço como projeção simbólica da opressão e da resistência. Essa leitura será orientada pelos aportes teóricos de Verónica Gago

(2020), com o conceito de corpo-território, que articula corpo, capitalismo e patriarcado; Elódia Xavier (2012), que analisa o corpo disciplinado e o espaço doméstico como construções do olhar masculino; Carlos Magno Gomes (2021, 2024), cuja noção de corpo-arquivo ilumina o vínculo entre memória e violência; e Eurídice Figueiredo (2019), que sustenta a leitura da escrita de mulheres como ato de resistência e de reescrita da história.

Assim, a dissertação propõe uma leitura comparativa das duas obras, evidenciando como a escrita de mulheres contemporânea reelabora a relação entre corpo e espaço. O espaço, longe de ser mero cenário, torna-se corpo: território de inscrição das violências, das memórias e dos desejos. O corpo, por sua vez, deixa de ser objeto e torna-se sujeito um corpo que escreve, que habita e que denuncia. Através dessas representações, Vidal e Smanioto não apenas tensionam os limites da ficção, mas também inscrevem, na materialidade da palavra, a potência política e sensível do corpo feminino que resiste, ocupa e transforma o mundo.

Nossa pesquisa fundamenta-se em uma perspectiva feminista dos estudos literários partindo de reflexões de pesquisadoras brasileiras. De acordo com Lúcia Osana Zolin (2021), há um deslocamento expressivo na literatura de autoria feminina produzida no Brasil no início do século XXI, marcado pela expansão das pautas feministas e pela revisão crítica dos valores patriarcais. Em *Elas escrevem sobre o quê? Temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina*, a pesquisadora mapeia 151 romances de autoras brasileiras e identifica que temas como família, amor, sexualidade, identidade, violência e criminalidade são revisitados sob novas perspectivas. Tais temas, segundo a autora, não reafirmam papéis tradicionais, mas se tornam dispositivos de enfrentamento das ideologias opressoras, transformando o espaço doméstico e o corpo em territórios de ressignificação. Assim, a leitura de Zoli subsidia esta pesquisa metodologicamente, por permitir identificar o corpo e a escrita como lugares de resistência e reinvenção de subjetividades femininas.

Em um estudo anterior, Elódia Xavier (2007), em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, propõe compreender o corpo como um campo de múltiplas inscrições sociais, culturais, políticas e geográficas. Para a autora, o

corpo feminino é uma construção histórica, atravessada por mecanismos de poder e controle, e ao mesmo tempo, um espaço de insurgência e expressão. Sua análise das dez formas de representação do corpo invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado, oferece uma ferramenta conceitual para ler as narrativas literárias femininas sob o viés das marcas e das potências inscritas no corpo. Ao adotar essa perspectiva, esta dissertação compreende o corpo narrado como um texto político, onde a escrita feminina reinscreve o que foi silenciado, produzindo sentidos que questionam hierarquias e binarismos de gênero. A escrita, portanto, emerge como uma forma de corporalidade discursiva, em que a linguagem traduz o gesto de resistência do corpo e da memória.

A questão do corpo-escrita que atravessa a literatura de Vidal e Smanioto está fundamentada pelos estudos de Carlos Magno Gomes, com destaque para os artigos *O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio* (2021) e *Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira* (2024). No primeiro, Gomes propõe uma metodologia que evidencia o corpo feminino como arquivo social. Para o autor, as representações literárias do corpo sacrificado em casos de estupro e feminicídio revelam tanto o disciplinamento imposto pelas normas patriarcais quanto à possibilidade de subversão quando essas experiências são narradas.

No texto sobre a “língua misógina”, Gomes faz uma análise de três narrativas: o conto de Smanioto, *Mulher Cobra* (2018); o romance de Stela Florence *Eu me possuo* (2016); e, por último, o livro de Tatiana Salém Levy, *Vista Chinesa* (2021). Através desse estudo, ele investiga como as protagonistas das produções literárias tomam a posse do corpo violado e passam a projetá-lo como liberado, quando superarem os traumas da violência sexual. Essa proposta estético-política de optar por personagens que superam seus conflitos pós-violência por meio da narrativa, reforçam nossos argumentos de que estamos diante de obras que trazem a performance do corpo-escrita, pois “trata-se de uma literatura produzida com o corpo da mulher, isto é um corpo escrita, que tem duas funções: a superação das experiências traumáticas como também de alerta para a existência de códigos próprios do monolinguismo misógino” (Gomes,

2024, p.105). Em comum, essas obras questionam os códigos machistas da violência sexual e abrem espaço para o registro do corpo-escrita da mulher.

Esse arcabouço teórico-metodológico nos dá subsídios para nossa leitura comparativa entre as duas obras. Por exemplo, Zolin (2021) fornece o panorama temático e o deslocamento cultural da escrita feminina contemporânea; por sua vez, Xavier (2007) aprofunda a leitura simbólica e política do corpo como linguagem e inscrição social; e Gomes (2021) propõe a dimensão intertextual e disciplinar do corpo, nos casos de violência de gênero, destacando as relações entre castigo e punição como códigos de honra da tradição patriarcal. Desse modo, a articulação entre as abordagens de Zolin, Xavier e Gomes nos convida a revisar como o movimento do corpo que sofre violência se converte em corpo-escrita.

Após essas reflexões iniciais, passaremos a apresentar um pouco da trajetória das duas autoras: Paloma Vidal e Sheyla Smaniotto, que integram uma geração que vêm renovando o modo de pensar o corpo, a memória e a linguagem na literatura contemporânea. Ambas elaboram uma escrita atravessada pela violência e pela resistência, em que o corpo se torna o primeiro território de disputa simbólica e política. Embora provenientes de contextos distintos Vidal, marcada pela experiência do exílio e da migração; Smaniotto, pela realidade periférica e pela denúncia social, suas obras dialogam em torno da mesma urgência: reapropriar a palavra como gesto de existência.

Paloma Vidal, nascida em Buenos Aires em 1975 e radicada no Brasil desde a infância, é escritora, tradutora e professora universitária. Sua produção abrange diversos gêneros romance, conto, teatro, ensaio e poesia e explora temas como exílio, deslocamento, corpo e fronteira. Recebeu, em 2007, a bolsa de criação literária do Programa Petrobras Cultural e foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura com *Algum lugar* (2009), romance de estreia que já revela sua atenção às zonas de silêncio e às brechas da memória. Em *Mar azul* (2012), obra que se tornou referência em estudos sobre corpo e ditadura, Vidal constrói uma narrativa fragmentada e poética em que a protagonista revisita a infância, o trauma e a violência de gênero, entrelaçando história íntima e memória coletiva.

Sua trajetória literária inclui ainda *Mais ao sul* (2008), *Três peças* (2014), *Dupla exposição* (2016), *Wyoming* (2018), *Pré-história* (2020) e *Lugares onde eu não estou* (2024). A crítica destaca a habilidade da autora em trabalhar o fragmento e o silêncio como recursos de resistência e de reconfiguração da experiência feminina. Como observa Tanira Rodrigues Soares (2019), em seu artigo *Memória e Transição em Mar Azul*, de Paloma Vidal Vidal “instiga o leitor a ir além do que está sendo narrado, ampliando as possibilidades de interpretação e descortinando horizontes subjetivos” (p. 229).

Sheyla Smanioto, nascida em 1990 em Diadema, São Paulo, é escritora, dramaturga e poeta. Sua obra se caracteriza pela intensidade poética e pela denúncia das violências impostas ao corpo feminino. Desde o livro de estreia, *Dentro e folha* (2012), a autora já anuncia uma escrita que rompe com as convenções do realismo e mergulha na materialidade da linguagem. Em *Desesterro* (2015), primeiro romance, Smanioto alcança grande reconhecimento ao vencer o Prêmio Sesc de Literatura e o Prêmio Biblioteca Nacional (Machado de Assis), além de ser finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e receber o terceiro lugar no Prêmio Jabuti. A crítica destacou nessa obra o equilíbrio entre lirismo e brutalidade, revelando uma autora capaz de transmutar o sofrimento em gesto estético e político.

Em *Meu corpo ainda quente* (2020), Smanioto consolida sua poética radical ao representar o corpo feminino como campo de agressão, mas também de resistência. A cidade fictícia de Vermelha funciona como metáfora de um Brasil atravessado pela misoginia e pela necropolítica. O texto, de linguagem fragmentada e visceral, aproxima-se da oralidade e da poesia, compondo o que Stefani Anderson Klumb e Cleiser Schenatto Langaro (2024) definem como “um conto de fadas distópico e manifesto poético-feminista”. A autora transforma o trauma em força narrativa, reinscrevendo os corpos femininos silenciados em uma escrita que é, simultaneamente, denúncia e reinvenção.

Além dos romances, Smanioto é autora de contos que dialogam diretamente com os temas de sua ficção maior. Textos como *Mulher bicho* (2016) e *Carta ao pai* revelam o entrelaçamento entre corpo e linguagem, maternidade e violência, configurando que, em sua literatura, a palavra é sempre uma forma

de corpo e o corpo, uma forma de palavra. Sua escrita, como afirma Carlos Magno Gomes (2024), transforma a narrativa em corpo de resistência: “As obras literárias que se posicionam contra o imaginário do estupro podem ser lidas como contranarrativas, trazendo esperança ao explorar a escrita como um corpo de luta” (p. 94).

Tanto Paloma Vidal quanto Sheyla Smanioto constroem projetos literários que transcendem a representação tradicional do corpo feminino, deslocando-o de objeto para sujeito da narrativa. Em Vidal, o corpo aparece como espaço de memória, deslocamento e escrita; em Smanioto, como campo de batalha, dor e reexistência. Ambas utilizam o fragmento, o silêncio e a densidade poética como estratégias de subversão de um discurso patriarcal que historicamente silenciou as mulheres. Suas obras revelam que o corpo seja ele marcado pela violência, pelo exílio ou pela precariedade é também o lugar onde a literatura se faz gesto de resistência e de invenção.

Ao nos depararmos com a fortuna crítica sobre Vidal e Smanioto, percebemos que o corpo tem sido um elemento chave de interpretação de suas obras. Levando em conta essas particularidades, esta dissertação procura mapear como o corpo-escrita se projeta nas duas narrativas, comparando as opções estruturais e culturais dessas obras, que retomam temas delicados e importantes para a história da literatura brasileira como a representação do estupro e da violência praticado pelo Estado em tempos de ditadura. Para tanto, vamos estruturar este trabalho em três partes.

O primeiro capítulo, intitulado *O corpo na escrita*, analisa como o corpo feminino é representado como espaço de memória, violência e reconstrução. Em diálogo com as reflexões de Elódia Xavier (2007), Carlos Magno Gomes (2021, 2024) e Verónica Gago (2020), o capítulo propõe uma leitura teórico-crítica do corpo enquanto território simbólico de opressão e resistência. A primeira parte dedica-se à análise de *Mar azul*, de Paloma Vidal, evidenciando a relação entre corpo, exílio e escrita fragmentada, além de discutir como a narradora ressignifica as violências sofridas por meio da linguagem. A segunda parte volta-se para *Meu corpo ainda quente*, de Sheyla Smanioto, em que o corpo feminino é apresentado como campo de brutalidade e, simultaneamente, de insurgência.

As leituras das duas obras revelam um corpo que, embora ferido, reivindica-se como sujeito político e poético, instaurando uma escrita feita de cicatrizes, memória e resistência.

O segundo capítulo, intitulado *O espaço como corpo*, expande a discussão para a dimensão espacial das narrativas, observando como o corpo e o ambiente se interpenetram na construção simbólica da experiência feminina. A análise parte retoma a ideia de corpo-território formulada por Verónica Gago (2020) e se articula à noção de corpo disciplinado de Elódia Xavier (2007), considerando o modo como as protagonistas habitam e são habitadas pelos lugares que ocupam. O mar, em Vidal, e a cidade de Vermelha, em Smanioto, configuram-se como espaços-corpo, onde as marcas da opressão social e de gênero se traduzem em linguagem e gesto literário.

O terceiro capítulo, intitulado *As intertextualidades espaciais* propõe uma reflexão sobre o momento em que o corpo feminino deixa de ser espaço de dominação e se torna morada simbólica de uma nova linguagem. Nesse eixo, o espaço deixa de ser apenas cenário e passa a funcionar como extensão do corpo das personagens presentificada nos espaços: colégio, casa, cidade, mar, entre outros. Além disso, interessa-nos como as personagens se deslocam por esses espaços, visto como metáforas de aprisionamento e liberdade. Nesse estágio da análise, busca-se compreender o processo de libertação da linguagem patriarcal o rompimento do machismo e a construção de uma escrita que emerge do próprio corpo como forma de habitar o mundo. O corpo-escrita, nesse sentido, representa a conquista de um espaço de fala autônomo, em que a mulher reinscreve sua subjetividade e transforma o silêncio. A escrita, então, torna-se lar e abrigo: um lugar em que o corpo fala, lembra e resiste.

Pretenderemos chegar à conclusão de que as duas narrativas evidenciam que o corpo feminino, antes objeto de controle e de violência, torna-se centro de enunciação e reinvenção. O percurso crítico aqui proposto busca demonstrar que, na literatura contemporânea escrita por mulheres, o corpo e a linguagem se confundem ao se mostrarem feridos, mas sobreviventes, nessa fusão de escrita de resistência.

1 – A VIOLÊNCIA CONTRA O CORPO

A escrita feminina contemporânea tem se afirmado como um espaço de enunciação e resistência, no qual o corpo não é apenas tema, mas também linguagem e gesto político. O corpo que escreve e é escrito se torna território simbólico de luta contra as narrativas patriarcais que o tentaram silenciar. Nesse sentido, o presente capítulo analisa como as autoras Paloma Vidal, em *Mar Azul* (2012), e Sheyla Smaniotto, em *Meu corpo ainda quente* (2020), constroem uma escrita marcada pela experiência física, afetiva e histórica do corpo feminino.

Essas autoras transformam o texto em uma extensão da carne, elaborando o que Carlos Magno Gomes (2024) denomina corpo-resistência uma forma de linguagem que nasce do abuso e se projeta como superação. Para compreender esse processo, parte-se da concepção de que o corpo, na literatura, ultrapassa a dimensão biológica e se torna lugar de memória, poder e espaço, conforme apontam teóricas como Verónica Gago (2020) e Elódia Xavier (2007/2021). Assim, este capítulo compara como, em Vidal e Smaniotto, a escrita se corporifica e o corpo se textualiza.

A questão do corpo-escrita vai se manifestar de diferentes formas nas duas obras, que têm em comum o contexto da ditadura militar que os dois países atravessaram nos últimos anos do Século XX. Em *Mar azul*, ela está amarrada pela escrita de diários, cartas e peças que as personagens exploram para tentarem superar seus silêncios, sobretudo aqueles impostos pelo Governo Civil-militar que tirava os direitos dos cidadãos de liberdade; Em *Meu corpo ainda quente*, a escrita distópica é reforçada pelos mortos que estão em toda parte em Vermelha, espaço em que as mulheres são silenciadas por serem mulheres, mas que a narradora luta para romper com essa tradição ao projetar seu corpo-escrita como um lugar de ressignificação desse passado.

Thays Albuquerque, em sua tese *Nos fios da memória Latino-Americana: Narrativas da Pós-Ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile* (2020), observa que o ambiente de caos e violência instaurado pelas ditaduras provoca consequências profundas para toda a sociedade. Contudo, tais repercussões se agravam quando se trata das mulheres e dos corpos feminilizados,

historicamente submetidos à dominação patriarcal. A violência contra os corpos femininos, portanto, especialmente durante regimes de repressão como os da Argentina e do Brasil, não se restringe à opressão direta; ao contrário, ela se expande para o controle dos espaços em que as mulheres habitam e ocupam. A feminista Verónica Gago (2020) vai além ao defender que a violência contra as mulheres tem sido historicamente utilizada como uma ferramenta de acumulação de capital, o que explica a razão pelo qual o patriarcado, em aliança com o capitalismo, mantém a lógica da servidão feminina. Dessa forma, a opressão e a violência tornam-se dispositivos centrais para sustentar a dependência econômica das mulheres e restringir seu acesso à autonomia intelectual e corporal.

Para nós, discutir o corpo feminino a partir da teoria feminista em torno da mulher não é apenas repensar conceitos, mas é também expor as articulações de poder que sustentam hierarquias de gênero, raça e classe. É afirmar o corpo como campo de memória e resistência – um corpo que, mesmo historicamente silenciado, inscreve narrativas, tensiona limites e exige ser reconhecido em sua potência transformadora.

Nas sociedades patriarcais, historicamente, o corpo feminino faz parte do espaço e controle e de opressão, portanto, é um corpo castigado, simplesmente por ser feminino. Essa concepção misógina reconhece o castigo como uma prática moral que culpa as mulheres e inocenta seus algozes, sobretudo em contextos em que o medo é imposto às mulheres que mesmo vítimas são consideradas culpadas. Nas representações do espaço violento da casa, as agressões e abusos sexuais são parte de códigos sociais machistas, pois “abre o texto literário para sentidos coletivos” (Gomes, 2021, p. 153). Desse modo, essa estratégia encena uma leitura crítica ressaltando que o corpo é, ao mesmo tempo, vestígio da barbárie e potencial de reinvenção: um intertexto que carrega novas leituras da violência contra a mulher.

Pela perspectiva feminista, vale retomar alguns estudos que foram citados na apresentação desta pesquisa. Sobre o contexto da produção de autoria feminina na contemporaneidade, vale retomarmos das conclusões citadas por Lúcia Zolin acerca de como a família os amores são representados apontam

para “a revisão e a atualização de estruturas de pensamento e de comportamento derivadas de ideologias opressoras, como a patriarcal, berço das hierarquias de gênero” (2021, p. 15). Se o espaço da família não é harmonioso, cabe às protagonistas procurarem outros caminhos, outras formas de vivenciarem seus traumas e superarem suas dores, por isso temos uma retomada das experiências de deslocamento como uma marca de literatura de autoria feminina atual:

As experiências de deslocamentos são tão intensamente vivenciadas por suas protagonistas que acabam por se converter, elas mesmas, em uma de suas principais temáticas. São experiências de viagem, exílio, imigração e diáspora compatíveis com o contexto em que as narrativas emergem, qual seja, o da globalização, do multiculturalismo, da revisão de valores, da instabilidade pessoal, social e política, entre outras (Zolin, 2021, p.23).

Esses deslocamentos não eram muito comuns às narrativas do século XX como afirma Elódia Xavier em seu estudo sobre o corpo disciplinado. Normalmente, a mulher tinha que se encaixar nesses padrões, uma vez que “As instituições – Família, Igreja, Escola e Estado – são agentes que contribuem para a dominação, que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (2007, p. 59). Para as mulheres que aceitavam o corpo disciplinado, não cabiam os questionamentos.

Tais posturas foram sendo abandonadas e grande parte das protagonistas da atualidade recusam os velhos papéis como tão bem aponta a pesquisa de Zolin que reconhece que as obras de autoria feminina “no século XIX, ficaram conhecidas por reduplicarem os papéis tradicionais de gênero, e, mais adiante, a partir de meados do século passado, pela contestação e problematização das heranças do patriarcado em declínio” (Zolin, 2021, p. 28). Portanto, a literatura contemporânea tem dado novas contribuições ao ampliar as formas de representação da violência contra a mulher e questionar um “certo” silenciamento da sociedade em relação a esses crimes.

Na mesma perspectiva de Zolin, mas dando ênfase à violência de gênero, Eurídice Figueiredo, em *Violência e sexualidade em romances de autoria feminina* (2019), aborda traz um panorama como esse tema era silenciado na literatura, mas que tem ganhado um cuidado maior nas últimas décadas por jovens escritoras. Figueiredo parte da escritora Virginia Wolf “que falava da

mulher anjo do lar, simpática, altruísta, sem opinião” (2019, p. 138) até escritoras contemporâneas como Paloma Vidal, Sheyla Smanioto, Tatiana Salem, entre outras. A autora destaca que a violência era naturalizada nos séculos anteriores: “Na vida real, porém, as mulheres eram, na maioria das vezes, espancadas, enclausuradas, ocupadas com o trabalho doméstico e a criação dos filhos” (Figueiredo, 2019, p. 138).

Essa mudança foi lenta, já que a “literatura escrita pelas mulheres brasileiras até os anos 1960 é no geral, muito bem-comportada, moralista.” (Figueiredo, 2019 p. 141), mesmo escrevendo sobre críticas ao casamento, a família, a personagem transgressora era punida como uma forma de discipliná-la. Quanto à questão da violência contra a mulher, ela reforça que não é mais aceitável o silêncio em torno das mulheres abusadas, pois reforçar o silêncio perpetuado contribui e paralisa para que assuntos tabus como a violação sexual não sejam divulgados e explanados. Para ela, e “ao romper o tabu, retira o ato do horror total, materializa que é possível sobreviver, que é possível falar” (Figueiredo, 2019, p. 143).

Deste modo, a literatura escrita por mulheres abre espaço para que crimes cometidos pelos homens possam ser vistos como deles e que o estupro não defina a vida de uma mulher a um cárcere sombrio da existência, o peso tem que cair sobre os abusadores. Reforça mais ainda que a vida ceifada de expectativas não pode ser a das mulheres vítimas dos estupros e abusos, mas sim a dos homens que praticaram tais atrocidades. Portanto, como afirma Figueiredo (2019): “A mudança de paradigma da nova literatura de autoria feminina no Brasil pode ser notada na predominância de escritoras jovens, nascidas a partir de 1960.” (Figueiredo, 2019, p.147), contribuindo assim para que o silêncio cruzado possa ser cada vez mais dizimado através da literatura escrita por mulheres.

Nesse mesmo horizonte crítico, o pesquisador Carlos Magno Gomes (2024) propõe uma metodologia que privilegia as estratégias narrativas usadas pelas escritoras brasileiras para denunciar os diferentes tipos de violência contra a mulher. A violência contra a mulher é articulada por códigos misóginos que regulam os espaços de violência de gênero: “A violência sexual contra é

normatizada pelo discurso machista, que estamos renomeando de ‘monolinguismo misógino’, no qual a mulher é aniquilada por ser mulher e o homem impõe sua sexualidade pela força” (p. 93).

Nesse caso, entendemos que as violências imperam como castigos impostos às vítimas são também formas de vigilância e estão atreladas ao controle dos padrões de gênero, destacando que a violência é um desdobramento de práticas cotidianas como o beijo roubado, o assédio sexual, a importunação em vias públicas entre outras formas de intimidação imposta ao corpo feminino (Gomes, 2024).

O corpo feminino que sofre violência é um corpo que serve como um corpo exemplar. Ele é um código compartilhado coletivamente para controle dos corpos das mulheres. No processo de decodificação desse corpo punido. Assim, em textos literários, em que o corpo feminino é punido, observamos que esse corpo funciona como um intertexto cultural para além das relações estéticas da obra e passa a nos remeter ao extratextual como horizonte interpretativo (Gomes 2021).

Na continuidade, vamos identificar como a narradora de Vidal tenta apagar esses códigos de seu corpo ao projetar o corpo-escrita como uma resposta a essas violências.

1.10 CORPO SILENCIADO

Paloma Vidal vem sendo apontada como uma especialista que cruza literatura de deslocamentos, memória, exílio e espaços transculturais. Sua obra desloca fronteiras fixas para reinscrever subjetividades femininas em trânsito.

Para Patrícia Mariz da Cruz e Stefania Rota Chiarelli, *Mar azul* é um romance que aborda o espaço de exílio, de deslocamento e de memória familiar. Com apoio de Edward Said, Stuart Hall e Eurídice Figueiredo, as autoras evidenciam como a protagonista, exilada da Argentina, revisita a ausência paterna e o passado ditatorial para reconstruir uma identidade que não se esgota com a morte, mas se prolonga na memória transmitida e (re)inscrita. Para Cruz

e Chiarelli, a escrita funciona como ponte entre trauma e pertencimento, ressaltando a leitura de que *Mar azul* tensiona a fronteira entre o individual e o coletivo.

Francielly Alves Pessoa aprofunda o debate sobre os deslocamentos espaciais ao situar Paloma Vidal dentro de uma poética da mobilidade, fundamentada em Judith Butler, Brandão, Doreen Massey e Nelly Richard. Embora o foco seja o romance *Algum Lugar*, Pessoa (2021) observa que, também em *Mar azul*, Vidal trabalha o espaço transcultural como marca de subjetividades fraturadas, para quem o deslocamento geográfico e simbólico é condição para narrar o eu e ressignificar o pertencimento. A tese reforça que o espaço narrativo, na escrita de Vidal, se constitui como prolongamento do corpo, entre o dentro e o fora, a casa e o exílio, o mar e a palavra (2021, p.15).

Por sua vez, Luciana Paiva Coronel lê o romance pela lente da estraneidade, conceito de Néstor García Canclini, destacando como a narradora transforma o sentimento de não pertencimento ao se reapropriar da herança paterna. Coronel encena que o mar, na obra, simboliza tanto o deslocamento físico, da Argentina para o Brasil, quanto o mergulho íntimo nas camadas de memória, permitindo à protagonista ocupar a lacuna deixada pelo pai, misturando luto e reconstrução em um único gesto narrativo.

Assim, nesses estudos, *Mar azul* é identificado como uma obra que faz da escrita e do mar metáforas de travessia, luto e reinscrição de subjetividades femininas em trânsito. Neles, a escrita é corpo, o mar é memória e ato político. Tais premissas alicerçam a abordagem desta pesquisa, que vê em Paloma Vidal uma autora que desloca fronteiras fixas e reinscreve na palavra o movimento de existir entre margens.

Ao entrelaçar corpo, memória e linguagem, em *Mar Azul*, de Paloma Vidal, acompanhamos a história de uma narradora sem nome, situada inicialmente no contexto da ditadura argentina. A personagem é filha de um pai militante.

Havia em pai algo de clandestino. Ainda que ele tivesse um trabalho regular e saísse todas as manhãs para cumpri-lo. Havia algo nos seus amigos e nas reuniões noturnas sob nuvens de fumaça; na forma como falavam da situação do país com prognóstico soturnos; e baixavam a voz como conspiradores, enquanto preparavam uma jogada de xadrez (Vidal, 2012, p.105)

Era engenheiro, professor e tradutor e participava da luta contra o regime autoritário. Em determinado momento, ele se desloca para o Brasil para trabalhar na construção de Brasília, deixando a filha sob os cuidados de uma vizinha e sua filha Vicky. . A narradora passa a viver em um pequeno quarto no alto da casa, experiência que já inaugura nela um sentimento de não pertencimento.

Não dormíamos no mesmo quarto. A mãe de Vicky havia designado para mim O "quartinho de cima." Quando volto ao dia em que juntas fizemos a faxina daquele minúsculo espaço e instalamos nele uma cama e uma pequena mesa com uma cadeira, sobre a qual colocamos três prateleiras, constato com estupor que é a lembrança mais feliz que tenho daqueles anos. Mais feliz, escrevo de novo, porque não consigo deixar de pensar que não sei muito bem o que isso significa, mas a sensação me ocupa de um modo inconfundível (Vidal, 2012, p.66).

A relação com o pai é marcada pelo distanciamento afetivo: trata-se de uma figura funcional, responsável pelo sustento material, mas emocionalmente ausente. A ausência paterna e o frio entre eles criam um abismo afetivo que atravessa toda a narrativa.

Para mim meu pai era uma pergunta. Que eu tenha me acostumado com essa forma de suspensão talvez seja o dado mais singular da minha infância. Mas houve um momento em que eu soube e aceitei que a resposta não viria, que meu pai não viria, não retornaria, que ele havia abandonado sua cidade para sempre (Vidal, 2012, p.61).

Em contrapartida, a narradora constrói com Vick uma relação de profunda proximidade e cumplicidade, central para o desenvolvimento da obra. O romance se inicia com um longo prólogo composto por cerca de quarenta páginas de diálogo entre as duas amigas. Ao final desse diálogo, a narradora revela o estupro que sofreu por parte do namorado, episódio traumático que atravessa toda a narrativa. A estrutura do livro se organiza a partir de constantes deslocamentos temporais: passado e presente se intercalam, compondo uma escrita fragmentada e não linear.

A forma do romance dialoga diretamente com sua temática. *Mar Azul* constrói-se como um movimento de ondas: a narrativa avança e recua, tal como o mar, alternando momentos de intensidade e de aparente calma. Há passagens de forte densidade poética e outras de observação do cotidiano, o café da manhã, o voo dos pássaros compondo uma escrita marcada tanto pelo lirismo quanto pela sensorialidade.

A memória ocupa papel central. O pai da narradora sofre de Alzheimer e escreve diários para não esquecer o que viveu, enquanto a narradora expressa o desejo oposto: esquecer. Há, portanto, um jogo entre lembrar e apagar, no qual a memória se torna espaço de conflito, de dor e de resistência.

O romance acompanha a adolescência das personagens, suas trajetórias adultas e, no presente da narrativa, situa a narradora já sexagenária, vivendo sozinha e mantendo uma rotina marcada por consultas médicas. O leitor vai reconstruindo essa linearidade de forma fragmentada, por meio de pistas espalhadas ao longo da obra.

A experiência de leitura é comparável à entrada no mar: não é imediata nem simples, exige cautela, observação e entrega. A escrita se constrói por metáforas e subentendidos; a autora raramente diz de forma direta, mas sugere, insinua, convoca o leitor a participar ativamente da construção do sentido.

Por fim, o mar e a água se consolidam como imagens centrais da obra, articulando corpo, memória, escrita e deslocamento. Quando a narradora migra para o Brasil, seu corpo atravessa processos de luto, perda e violência, construindo uma corporeidade marcada pela travessia. O corpo torna-se aquático, assim como a própria escrita: o texto se move, escorre, retorna, conduzindo o leitor por uma leitura fluida, instável e profundamente sensível.

A obra *Mar Azul* integra uma produção literária marcada pela experiência do exílio e pela reflexão sobre fronteiras, deslocamentos e memórias. No romance, uma narradora argentina em trânsito entre Brasil e Argentina revisita fragmentos de sua infância e juventude, atravessados pelo silêncio paterno, pela ausência materna e pela violência de gênero. A trajetória da protagonista é marcada pela relação com o pai: inicialmente viveram juntos na Argentina, mas, após a Revolução Libertadora (1955-1958) período de instabilidade política que depôs Juan Domingo Perón e instaurou uma junta militar, ele parte exilado para Brasília, deixando a filha ainda criança sob os cuidados da mãe de Vicky, que eram suas vizinhas.

Essa ausência paterna se torna uma ferida que se soma a outras violências, como o estupro cometido pelo namorado R na juventude. O desaparecimento de Vicky durante a ditadura argentina de 1976-1983, regime

responsável por milhares de mortes e desaparecimentos, aprofunda a experiência de perda e apagamento, levando a narradora, já adulta, a se deslocar para o Rio de Janeiro, onde continua a carregar as marcas de um corpo atravessado pela violência e pela memória.

Tal como analisa Soares (2019) “o enredo do romance situa-se no período ditatorial argentino e tem como narradora/protagonista alguém que presenciou e sentiu esse contexto histórico, além de articular tal experiência com as registradas pelo pai nos cadernos herdados” (Soares, 2019, p. 228). A autora destaca que o relato em primeira pessoa evidencia “a constituição do eu e suas percepções, assim como na relação com o outro, enquanto algo em plena transformação e que a cada nova leitura é capaz de ampliar interpretações” (Soares, 2019, 228).

A escrita de Vidal constrói-se, assim, como um espaço em que o corpo, a memória e a linguagem se misturam em um processo de reconstrução identitária. O gesto de narrar é também o gesto de recompor as fissuras deixadas pela história, sobretudo quando essa história é marcada pela ditadura e pelo trauma. Em *Mar Azul*, o testemunho íntimo da narradora se entrelaça à repressão coletiva, inscreve que a violência política e a violência de gênero são faces de um mesmo sistema de dominação. A pesquisadora ainda aponta.

Paloma Vidal constrói uma narrativa com extrema habilidade ao sugerir, insinuar, ocultar, oferecendo uma escrita que trabalha diretamente com a reflexão e com as possibilidades de expansões interpretativas. A obra provoca o leitor a ir além do que está sendo narrado, sem oferecer respostas prontas, mas, ao descortinar horizontes subjetivos, instiga a novos questionamentos, amplia as possibilidades de interpretação, indicando uma característica do romance contemporâneo (2019, p. 229).

Essa sutileza formal, construída por meio de fragmentos, silêncios e elipses, espelha a dificuldade de narrar a dor e a impossibilidade de apreender totalmente o passado. Em *Mar Azul*, lembrar é também correr o risco de reviver. O mar, presente desde o título, costura a narrativa como símbolo ambivalente: espaço de afeto e liberdade nas memórias da infância, mas também de resistência diante da clausura doméstica e das violências inscritas no corpo feminino. A água, associada à fluidez da lembrança, aparece como meio de dissolver as fronteiras entre o tempo e o corpo, o passado e o presente, a ferida e a palavra.

Paloma Vidal elabora uma escrita que se confunde com o corpo da narradora, uma linguagem ferida e pulsante que reencena, pela forma, as cicatrizes da experiência feminina. A voz narrativa, fragmentária e silenciosa, traduz a dor de um corpo que tenta se recompor após o trauma. Desde o início, percebe-se a tensão entre a existência física e o sentimento de estranhamento: “A sensação de que o corpo está contra mim, de que é impedimento e não minha subsistência; a sensação de que é um forasteiro” (Vidal, 2012, p. 52). Essa cisão reflete a herança de uma cultura patriarcal e religiosa que ensina as mulheres a desconfiarem de seus próprios corpos, a tratá-los como espaço de pecado e controle.

Tal herança está presente no episódio do estupro, que pode ser lido a partir da noção de duplo silenciamento: a violência sofrida no ato e o silêncio posterior, quando a vítima não consegue narrar o ocorrido. Esse silêncio não é apenas individual, mas social, estruturado pela própria linguagem. Por essa perspectiva, o romance funciona como um gripe contra essa violência.

O corpo da protagonista é o território onde essa linguagem se inscreve com brutalidade. A cena do estupro, quando o jovem militar, expulso da escola e frustrado em sua ânsia de controle, impõe a violência sexual sobre a narradora, materializa essa gramática patriarcal:

Devagar, devagar, assim, eu vou fazer bem devagar [...] agora eu estou em você pra sempre. Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagarinho. Por trás é que é bom. Não chora, minha putinha, você queria, eu sei, eu sei, não finge que não, não me empurra assim, putinha, vem cá, fica quieta, tá bom? Tá tudo bem, né? Eu estou gostando muito. Você é minha, minha, só minha, assim não vai doer, isso, agora se mexe, vamos, não chora e se mexe, só um pouco, isso, quer mais forte, assim, né? Para de chorar e se mexe, já estou quase acabando, eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho, mas agora se mexe, vamos, mexe um pouco essa bunda, que gostosa, bem fechadinha, isso, bem apertadinha, só pra mim, só minha, do jeito que eu mandar, assim, assim, isso, não chora, não chora, assim, se mexe assim, minha putinha, assim, assim, agora eu estou em você pra sempre (Vidal, 2012, p.39-40).

A frase “agora eu estou em você pra sempre” traduz o modo como o patriarcado inscreve sua dominação nos corpos das mulheres, transformando-os em arquivos involuntários da violência. Essa apropriação do corpo como território também dialoga com o conceito de corpo-território formulado por

Verónica Gago (2020), para quem as violências de gênero estão profundamente entrelaçadas com as formas de exploração econômica e colonial. A autora explica que o corpo feminino é atingido simultaneamente por “violências econômicas, institucionais, laborais e coloniais”, articuladas a uma estrutura patriarcal de poder (Gago, 2020, p. 73). Assim como os territórios colonizados, o corpo da mulher é dominado, domesticado e explorado.

Ao aproximar a dominação política do corpo feminino da lógica colonial, Gago observa que a “guerra travada contra os corpos é a resposta ao seu crescente poder e autoridade nos movimentos sociais” (2020, p. 76). Essa leitura permite compreender a cena de *Mar Azul* como parte de uma disputa simbólica: o agressor que não pode dominar o território nacional símbolo da ditadura argentina, inscreve sua violência no corpo da narradora. O corpo da mulher torna-se, assim, o campo de batalha em que se reflete a crise de uma masculinidade autoritária e militarizada.

Essa dinâmica se torna visível na cena em que a personagem relata a Vicky a posse que o namorado quer do seu corpo e já percebe ali um estranhamento na forma do relacionamento:

- Às vezes parece que ele me odeia, juro.
- Ele vive dizendo que está apaixonado por você.
- Ele nunca disse isso.
- Como assim?
- É, sei lá, não é bem isso que ele diz.
- E o que é que ele diz?
- Que ele quer que eu seja dele.
- Talvez seja a mesma coisa.
- Mas eu fico com medo (Vidal, 2012, p.25).

A composição textual constrói o corpo feminino como território de apropriação na expressão “quer que eu seja dele”, na qual um traço de abuso é simbolicamente convertido em linguagem afetiva.”, essa “língua da dominação” se repete na fala de R., quando ele reduz a narradora a objeto de posse: “Você é minha, minha, só minha”. O corpo da protagonista, silenciado pela força, é inscrito nesse monolinguismo que, ao longo da história, tem justificado a violação e o apagamento das vozes femininas. Se antes a dominação aparecia pela linguagem da posse, aqui ela se aprofunda pela linguagem do aprisionamento, que impede qualquer gesto de ruptura, como se observa no diálogo a seguir:

- Achei que você estivesse assim porque ele não volta.

- Sabe o que eu queria? Se eu pudesse te falar, aí, sei lá.
- Fala.
- Eu queria que ele não existisse.
- Então diz pra ele que não quer mais.
- Isso não dá, não sei, eu me sinto presa, entende?
- Não adianta se desesperar, você tem é que se decidir. Você não quer se livrar dele?
- Sei lá, eu queria, eu acho que sim. Eu queria mesmo é que ele nunca tivesse aparecido. Por que ele foi me escolher?
- Não sei, mas o jeito é falar com ele que acabou. - Eu já tentei, já tentei dizer pra ele, mas ele é mais forte, ele me diz tantas coisas.
- Que coisas?
- Sei lá, coisas sobre mim, sobre como eu vou ficar. Eu tenho medo, você me ajuda?
- Tô tentando (Vidal, 2012, p. 35).

Nesse diálogo, a violência se manifesta como impossibilidade de decisão. A narradora afirma repetidamente o desejo de apagamento do agressor “eu queria que ele não existisse”, mas não consegue transformá-lo em ação concreta. A linguagem do medo (“eu me sinto presa”, “ele é mais forte”, “eu tenho medo”) constrói uma relação de força desigual, na qual o poder masculino não se exerce pela presença física, mas pela palavra: “ele me diz tantas coisas.

Quanto ao namorado da narradora de Vidal percebemos que possuía todos os códigos expressos do monolinguismo misógino (Gomes, 2024) além de ser um estuprador, abusivo e manipulador, quando fazia a namorada jogar fora os cadernos da escola em conversa com Vicky sua amiga podemos perceber esses traços de toxicidade.

- Deixa eu ver.
- Joguei fora.
- Jogou fora. Não acredito. Você ficou maluca. E o que você vai fazer com a matéria? A irmã Mercedes vai te matar.
- Eu sei.
- Então por que fez isso?
- Ele pediu.
- Por quê?
- Ele achou que eu estivesse escrevendo poemas pra alguém.

Infere-se assim, que R podava a sua namorada de todas as maneiras, criando cenários de ciúmes, mas no fundo era apenas para que ela não tivesse acesso a ideologias feministas, nada que pudesse tirar o domínio que ele estava construindo sobre o corpo e vida da personagem, outra passagem no texto corrobora.

- Você não podia ter feito isso.
- Ele insistiu muito.
- Mas você queria?

- Sei lá, ele falou uma porção de coisas
- Disse que viu num filme francês.
- Mas você disse que ele odeia cinema
- É, isso é, mas ele disse também que não é pra eu ficar ligando pro que os outros pensam.
- Minha mãe não vai gostar nem um pouco disso.
- O que você acha?
- Deixa eu ver, sua cabeça é bem redondinha, engraçado, nunca tinha reparado.
- E você se queixava tanto de que seu cabelo era cheio demais.
- O problema vai ser encarar as meninas do colégio.
- Todo mundo já implica comigo mesmo, não vai fazer muita diferença
- Você se exclui.
- Nem vem, você sabe que eu nunca fiz parte.
- Porque você não se esforça.
- Porque eu não tenho nem pai nem mãe (Vidal, 2012, p.10-11).

A escrita desse diálogo evidencia que a narradora já não distingue seus próprios desejos ou gostos, processo que é encenado pela própria estrutura da linguagem. Ao abdicar de uma fala autônoma, a protagonista limita-se a responder ao outro, utilizando marcadores de hesitação como 'sei lá', que sinalizam a fragmentação de sua subjetividade. Nota-se que o discurso masculino coloniza o diálogo, permanecendo implícito na fala da protagonista mesmo em momentos de ausência física do agressor. Por fim, a naturalização desse diálogo mimetiza a forma como a opressão de gênero é frequentemente camuflada sob a aparência de normalidade cotidiana na sociedade

Retomando ao namorado R, trazendo mais códigos a sua conduta machista, vemos uma narração devastadora sobre a sua expulsão do colégio militar argentino, em que deixa seu melhor amigo morrer de frio, para não ser chamado de homossexual ao ter que socorrê-lo.

Marcelo, como se chamava o amigo, rompeu o silêncio: me sinto muy mal. R pensou em dizer que ele também, mas guardou a confissão por orgulho. Logo o amigo insistiu, colando-se mais a ele. Agora todo o seu corpo tremia descontrolado. R se afastou um pouco, sentindo-se irritado por aquela demonstração de fraqueza (Vidal, 2012, p. 164).

Diante desse explícito e monstruoso comportamento decorrente de uma língua espectral em que impõe ao homem tornar visível sua sexualidade e virilidade acima do bem e do mal, vemos os efeitos repugnantes que essa língua

machista provoca, chocando até as mais altas cúpulas patriarcais no caso do romance o Colégio Militar, evidenciando a hediondez do monolinguismo.

No vai e vem da progressão textual vemos que a narradora já na fase da velhice relembra do namorado, e o medo que a atravessa ao não conseguir escrever o nome do seu abusador, denominando de R, reduzindo-o a uma mera letra, sem significado. Além de que ao utilizar que ele pega o retrato da sua mãe nua e a chama de puta e relega a namorada que ela ia ficar como a mãe se não se cuidasse, a forma que foi construída o trecho utilizando expressões como “ele falou bem baixinho”, configura a linguagem de manipulação e terror psicológico, juntamente com a hipocrisia dele guardar a foto consigo e nunca mais devolver a namorada, evidenciando a mente sórdida e pervertida que possuía. A cena revela uma ação incapacitante da personagem quando ele diz baixinho e ela fica inerte o leitor sente essa tensão de violência mesmo que descrita sutilmente.

Será que consigo escrever o nome dele? Não, vou chamá-lo de R, e vou contar uma coisa que nunca contei a ninguém: um dia ele achou num livro meu a foto da minha mãe nua e me disse bem baixinho, como se fosse um segredo nosso, que minha mãe era uma puta e que se eu não me cuidasse ia acabar como ela. Depois guardou a foto no bolso da calça e eu nunca mais a vi (Vidal, 2012, p.67).

A escrita de Vidal, entretanto, transforma essa violência em um gesto de superação. Para Gomes (2024), “as obras literárias que se posicionam contra o imaginário do estupro podem ser lidas como contranarrativas, trazendo esperança ao explorar a escrita como um corpo de luta. Isto é, um corpo-escrita, que, por sua vez, projeta-se como um corpo-resistência” (p. 94). *Mar Azul* constitui precisamente esse movimento: o corpo, que foi violentado, reaparece como texto; o silêncio, que foi imposto, reaparece como voz.

Retomando as reflexões de Elódia Xavier, que reconhece o corpo da mulher como espaço de inscrição simbólica e histórica que vai além da entidade biológica. Para ela, o corpo feminino é um território múltiplo, onde se projetam e se disputam as forças sociais, políticas e culturais que moldam as identidades das mulheres. No sistema patriarcal conservador, a “corporalidade psíquica” é anulada, uma vez que para a mulher as regras são impostas como uma continuidade da tradição, suas subjetividades e interesses são vistos de forma negativa e as normas patriarcais prezam “pela ausência” de liberdade para a mulher (Xavier, 2007, p.58).

Em seus estudos, Xavier identifica dez modos de pensar o corpo feminino: invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado categorias que revelam a forma como as instituições e os discursos hegemônicos regulam e hierarquizam as experiências corporais. Essas categorias ainda são encontradas em obras contemporâneas, mas com a prevalência do liberado como veremos na ficção de Vidal e Smanioto.

Observamos também outras marcas dos corpos femininos vítimas da violência patriarcal como o corpo imobilizado pela estrutura do silenciamento, o corpo degradado pelo trauma. Na ficção de Vidal, o percurso da protagonista parte da sensação de estranhamento corpóreo após ser imobilizado sexualmente para os deslocamentos pelos diferentes mares que retomam sua mente até sua liberdade. Assim, podemos dizer que as formulações de Xavier iluminam o modo como a literatura de autoria feminina converte o corpo em linguagem, e a experiência da dor em ato político. O corpo, que antes era um lugar de controle e silenciamento, torna-se, em Vidal, o centro da enunciação e da resistência, confirmando o que Xavier descreve como o corpo “liberado”, aquele que reivindica o direito de existir e de significar-se fora das amarras patriarcais.

Verónica Gago (2020) ajuda a compreender essa reapropriação como um gesto político: ao transformar o corpo em território autônomo, a mulher desafia as estruturas que o colonizam. Gago propõe que o corpo-território não seja apenas o espaço da opressão, mas também o da potência. A autora afirma que o feminismo latino-americano produz “formas de justiça e de resistência que partem dos corpos, de suas experiências e de suas alianças” (Gago, 2020, p. 81). Essa ideia se reflete em *Mar Azul* quando a narradora recusa o papel de vítima e faz da escrita um instrumento de reconstrução simbólica.

Assim, o corpo-escrita de Vidal atua em duas frentes: é memorial e é político. Memorial porque reinscreve a violência e impede o esquecimento; político porque rompe o silêncio e reconfigura o corpo como sujeito. A literatura, nesse sentido, opera como um espaço de justiça simbólica. Quando a narradora escreve, ela retoma o que lhe foi tomado o direito de dizer-se. Como sintetiza

Gomes (2024, p. 94), “a escrita como corpo de luta projeta-se como corpo-resistência”.

Assim, o corpo que sofre também cria; o corpo que foi tomado volta a falar. A protagonista, ao narrar a dor e o prazer, transforma a escrita em uma forma de existir. A palavra é o meio pelo qual ela recompõe sua identidade, reconciliando-se com o corpo e com o tempo. A dor inicial, que se confundia com a impossibilidade de pertencer, dá lugar a um movimento de reconciliação e potência. Ao escrever, a narradora não apenas recorda, mas reinscreve-se no mundo.

Na sequência, vamos abordar como a violência contra o corpo da protagonista de Smanioto se projeta como um espaço de resistência

1.2 O CORPO METAMORFOSEADO

A partir das reflexões sobre o corpo feminino como território de memória e de resistência, este segundo momento do capítulo amplia a discussão do corpo-escrita para o universo de *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto. Se em Vidal o corpo é espaço de estranhamento e reconstrução subjetiva, em Smanioto ele se torna matéria bruta da linguagem da carne, voz e ferida. Ambas as autoras, cada uma à sua maneira, desestabilizam a tradição literária que relegou o corpo da mulher à condição de objeto narrado, fazendo dele o próprio sujeito da enunciação. A escrita, nesse contexto, é gesto político e performativo: transforma a dor em palavra e reinscreve o corpo feminino como campo de insurgência simbólica.

A produção literária de Sheyla Smanioto tem sido reconhecida como uma ficção que prioriza a representação do corpo feminino como espaço de violência, memória e resistência. Para Stefani Andersson Klumb (2024) a ficção de Smanioto apresenta o corpo feminino como arquivo de múltiplas violências estruturais. Para isso, Klumb articula conceitos de Foucault sobre disciplina, de Judith Butler sobre performatividade e de Derrida, fundamentando a leitura de que a escrita de Smanioto denuncia e subverte o silenciamento imposto às mulheres.

Stefani Andersson Klumb e Antonio Rediver Guizzo em suas pesquisas ressaltam também que a Smanioto representa personagens femininas marcadas por categorias como corpo invisível, subalterno, disciplinado, degradado, imobilizado e liberado, revelando como sua prosa encena a inscrição social, política e cultural do corpo em espaços rurais ou regionais. Nas palavras de Klumb e Guizzo, a obra *Desesterro* “narra a dura realidade de quatro gerações de mulheres [...] submetidas a variadas manifestações de violência” (p.5), articulando uma escrita que questiona a naturalização da dominação patriarcal.

Além disso, o romance de Smanioto, é considerado uma distopia em forma de crítica social, a professora e pesquisadora italiana Raffaella Baccolini em seu artigo *Recovering hope in darkness: The Role of Gender in Dystopian Narratives* (2022) o qual discute como o gênero literário distopia analisado e feito sob o gênero feminino pode se tornar um mecanismo de denúncia social e resistência, uma vez que traz para o campo de discussões assuntos como corpo feminino e violência.

While some contemporary women writers carry out a conscious revision and re-appropriation of generic texts from a feminist perspective, some others employed similar strategies well before Adrienne Rich's notion of re-vision became a conscious methodological approach. Anne Cranny-Francis, in fact, points out that the use of generic fiction as a form of political resistance has a long history (1990, p. 6). What these women share, whether consciously or not, is the manipulation of genre conventions and the rejection of high/low culture classification. Such an undertaking becomes an oppositional strategy, a site of resistance against the hegemonic ideology that, among other things, sees women and other marginalized groups linked with the notion of deviance and inferiority (Baccolini, 2022, p. 1229).¹

Karine Mathias Döll ressalta que a escrita de Smanioto apresenta uma estrutura estética atravessada por diferentes estilos: literatura marginal, subalternidade e subjetivação. Döll articula como Smanioto tenciona a fronteira

¹ Enquanto algumas escritoras contemporâneas realizam uma revisão e reapropriação consciente de textos genéricos a partir de uma perspectiva feminista, outras empregaram estratégias semelhantes muito antes da noção de revisão de Adrienne Rich se tornar uma abordagem metodológica consciente. Anne Cranny-Francis, aliás, aponta que o uso da ficção genérica como forma de resistência política tem uma longa história (1990, p. 6). O que essas mulheres compartilham, consciente ou inconscientemente, é a manipulação das convenções de gênero e a rejeição da classificação entre alta e baixa cultura. Tal empreendimento se torna uma estratégia de oposição, um espaço de resistência contra a ideologia hegemônica que, entre outras coisas, associa mulheres e outros grupos marginalizados à noção de desvio e inferioridade (Baccolini, 2022, p. 1229). (Tradução nossa)

entre personagens marginalizadas e processos de reconstrução identitária. Para Döll, a autora “incorpora processos de subjetivação das personagens que não são comumente tratados em textos literários” (p.208), indo além da denúncia da fome e da miséria para desestabilizar o lugar de fala de mulheres historicamente apagadas.

Assim, observamos que tanto as pesquisas de Klumb como Döll reconhecem que a literatura de Sheyla Smanioto abre espaço para o corpo feminino como uma tradução do próprio ato de escrever. Sua literatura tenciona os limites entre ficção e realidade, ampliando o debate sobre violência de gênero, território e resistência. É a partir dessas contribuições que este trabalho se propõe a avançar, comparando suas estratégias com as de Paloma Vidal para mapear as diferentes formas do corpo-escrita na literatura de autoria feminina brasileira.

Em *O meu corpo ainda quente*, Smanioto narra a história de uma menina que vive em Vermelha, uma cidade fictícia marcada pela violência estrutural e pelos resquícios de um regime autoritário. A obra se constrói como uma espécie de conto de fadas distópico, organizado em capítulos que se iniciam com a fórmula “Era uma vez”, recurso que a autora utiliza para abordar, de maneira metafórica e sutil, temas como a violência sexual contra mulheres, a violência política e a opressão exercida sobre corpos marginalizados.

O livro é dividido em dois momentos: a história narrada pela protagonista Jô e um conto de fadas apresentado entre os dez capítulos que compõem o romance, a saber: “Chá de quintal”; “Corpo desaparecido no meio da rua”; “Os nomes que os homens dão pro meu prazer”; “Debaixo de outro corpo”; “Cartas de amor pra homens violentos”; “Coração partido em um”; “Mulher do fim”; “A menina que foi morar em um canto do próprio corpo”; “Mais uma carta de amor”; e “Mulheres possuídas” (Klumb; Langaro, 2024, p. 5). Essa estrutura, que alterna a crueza do real e o imaginário simbólico do conto de fadas, recusa a linearidade e obriga o leitor a reconstruir constantemente o sentido, refletindo formalmente o estado de fragmentação das personagens e de seus corpos.

A personagem principal recebe da mãe um nome masculino, João, como estratégia de proteção em um ambiente hostil. Durante grande parte da narrativa,

ela não compreende o que significa “ser mulher” e questiona a mãe sobre esse processo de tornar-se mulher “você fica por aí como se esse bicho fosse seu, depois não vem com choro pro meu lado”, eu olho chacoalhada pra Mãe, “esse *Corpo* não é meu?” (Smanioto, 2020, p. 5). A pergunta sobre a posse do próprio corpo é usada como estratégia linguística de reflexão que choca ao leitor e faz refletir de quem seria esse corpo senão de Jô. Durante a narração vemos uma voz com traços infantis que vai amadurecendo ao longo da obra, esse método de linguagem cria uma narrativa que intensifica ainda mais o debate e denuncia que Smanioto, pois cria um efeito ao ler de uma ingenuidade misturada com dor e violência, tornando o tema mais sensível.

Você não tinha como saber, Mãe, que eu não presto e por isso precisava aprender logo a ir pro canto e a voltar. Foi por isso que eu levantei e fui até o córrego naquele dia. Você não sabia e eu não tinha como te falar, por isso eu botei a ponta do pé no córrego, gelou tudo, mas logo acostumei e coloquei o *Corpo* inteiro na água, deitei com a água e com a mulher aberta e com o medo, o medo de não saber morrer nesse *Corpo* emprestado, o medo de não saber viver nesse *Corpo*, o medo de já estar morta e não saber então eu deito e espero o meu *Corpo* desaparecer com o da mulher aberta, Eu ainda não sabia que uma mulher pra desaparecer com seu próprio *Corpo* (Smanioto, 2020, p. 22).

No trecho analisado, a participante destaca a recorrência da expressão “não presto” como um eixo estruturante da narrativa. Essa fala aparece associada à figura materna “você não tinha como saber, mãe, que eu não presto” e remete a um aprendizado precoce do que é denominado como “canto”, espaço simbólico para onde a mulher oprimida é levada quando seu corpo é tomado. Esse “canto”, que também aparece em outras obras mencionadas pela participante, funciona como um lugar de recolhimento, silenciamento e retorno constante, indicando um movimento cíclico de opressão.

A noção de “não prestar” é diretamente vinculada, na leitura da participante, à experiência do abuso paterno. A personagem passa a compreender a si mesma como alguém que perdeu seu valor após a violência sofrida. Tal compreensão revela um deslocamento da culpa do agressor para a vítima, processo que aparece traduzido no texto por meio de uma linguagem infantilizada, reiterada ao longo da obra. A repetição dessa expressão, segundo a participante, não é casual, mas atravessa todo o contexto narrativo, inclusive sendo reforçada pela figura materna.

A análise também evidencia a relação entre o mar da personagem e os espaços narrativos. O gesto de “botar a ponta do pé no córrego” é interpretado como altamente simbólico, uma vez que o córrego é apresentado como um local onde corpos eram descartados. Assim, ao se aproximar da água, a personagem expressa a percepção de si mesma como corpo sujo, imundo, indigno, já marcado pela violência. O corpo passa a ser entendido como um corpo que não lhe pertence mais, um “corpo emprestado”, atravessado pela culpa e pelo medo.

Esse medo não se restringe à morte física, mas à incapacidade de reconhecer-se viva. Quando a personagem se deita na água e espera que o corpo desapareça, emerge o paradoxo central apontado pela participante: “uma mulher, para desaparecer com o próprio corpo, precisa estar viva”. (2020, p.23) Trata-se de uma formulação aparentemente simples, mas profundamente carregada de sentido, pois evidencia a ausência de dimensão corporal e existencial da personagem após o abuso.

A linguagem adotada pela autora, conforme ressaltado, utiliza frases curtas, questionamentos que podem parecer ingênuos em um primeiro momento, mas que revelam camadas densas de significação. Esses pequenos trocadilhos e insinuações conduzem o leitor a reflexões sobre corpo, vida, morte e apagamento. A recorrência de frases de impacto ao final dos capítulos e das páginas reforça esse efeito, consolidando uma escrita que tensiona continuamente a existência feminina em contextos de violência e silenciamento.

Mãe, e quando a gente vai pro canto? Quando tomam nosso Corpo e a gente vai pro canto... e se a gente não conseguir voltar?”, “Para de falar bobagem, Jô, mulher é bicho selvagem, dá jeito até de viver em Corpo morto, invadido, não vai dar jeito de voltar?”. “E nesse exato momento eu devia ter pedido, Mãe, então me ensina a morrer, Mãe, me ensina a ser mulher e a viver sem saber se já estou morta (Smanioto, 2020, p. 24).

A mãe, por sua vez, demonstra frustração, afirmando que tudo o que fez foi para protegê-la. Ao longo do livro, a protagonista esconde sua sexualidade inclusive do próprio pai, um homem violento que agride a mãe e, posteriormente, a abusa. Esse abuso não é descrito de forma explícita, mas aparece nas entrelinhas, por meio de metáforas e imagens simbólicas, como quando a narradora afirma que o pai a confundiu com a mãe durante a noite, sugerindo que reproduziu com a filha a mesma violência que cometia contra a esposa.

A descoberta da violência leva a mãe, com a ajuda da amiga Hilda, a matar o pai. Como consequência, a mãe também acaba sendo morta, o que motiva a fuga definitiva da protagonista de Vermelha. A narrativa não é linear, apresentando idas e vindas temporais que reforçam a fragmentação da experiência vivida pela personagem. Ao longo da obra, a palavra “corpo” aparece de forma 353 vezes, tornando-se quase um personagem em si, além da palavra corpo ser grafada com maiúscula alegorizante, figura de estilo utilizada no Simbolismo, evidenciando a dimensão do corpo como uma figura personificada. A corporalidade é central na construção da narrativa, uma vez que a protagonista tenta, a todo momento, retomar a posse de seu próprio corpo, inicialmente negado, violentado e confundido.

A noção de ser mulher surge associada à dor e à violência. A mãe afirma que a mulher deve ser como uma planta rasteira, sempre podada, pois sua palavra nunca terá valor. Assim, a descoberta do corpo e da identidade feminina ocorre por meio de experiências traumáticas, como o abuso sexual. Em um momento decisivo da narrativa, a personagem retorna a Vermelha em busca de um reencontro simbólico com a mãe, cujo corpo precisou ser esquartejado e escondido no córrego. A água assume, então, um papel fundamental, funcionando como espaço de memória, purificação e reconstrução.

Em uma passagem de caráter onírico, a protagonista mergulha no fundo do rio, reencontra a mãe e inicia um processo de reconstrução subjetiva. Ao retornar, ela encontra a loucura, que lhe pede que escreva, “A loucura sabia que meu Corpo já não era o mesmo e em todo silêncio eu ainda ouço um batuque[...] Eu sei, eu preciso pegar meu corpo de volta com a boca- pelas Palavras. [...] - Escreva O livro.” (2020, p. 104-105) não apenas por si, mas por todas as mulheres que sofreram violência e não sobreviveram.

Dessa forma, O meu corpo ainda quente apresenta-se como uma narrativa de reconstrução, em que o corpo antes negado, violado e fragmentado passa a ser ressignificado. Trata-se de um corpo em constante construção, atravessado por múltiplas metáforas, que revela a experiência feminina marcada pela violência, pela resistência e pela tentativa de retomada da própria identidade: “o Pai tinha me contado a história, como se eu fosse seu filho ele

sem nem saber me disse com todas as letras o que é uma mulher, pra que serve, como assar e comer” (Smaniotto, 2020, p. 19).

Ao mesmo tempo em que a narrativa apresenta uma voz infantil a voz da Jô ela também é carregada por outra voz, apesar de ser a representação de menina, observamos que um olhar mais experiente acompanha essa garota pelo território da violência. A autora traz muito esse recurso em seus escritos como uma forma de denúncia. Isso fica evidente quando a personagem afirma que o pai lhe contou a história como se ela fosse um filho homem. Não há um diálogo direto entre pai e filha; o pai acredita estar falando com um menino, achando que Jô era João.

Nesse contexto, ele explica tudo: para que a mulher serve. Quando a narrativa questiona “para que a mulher serve?”, “como é que se assa?” e “como se come?”, (2020, p. 19) essas metáforas evidenciam a objetificação da mulher. As imagens do comer e do assar sintetizam uma conversa de pai para filho marcada por termos vulgares e misóginos.

Pelo contexto, a mulher passa a ser compreendida como uma carne, como um frango, por exemplo, algo que se prepara para o consumo. O pai ensina isso Ele ensina a ela. Ele está falando do seu desejo por ela. Usa essa simbologia para reforçar que o corpo da mãe e da filha são dele.

Nesse sentido, já é possível perceber, para além da voz da garota uma linguagem claramente denunciativa. Em paralelo, observam-se as estratégias linguísticas que a autora utiliza ao longo da narrativa.

Ela alterna trechos de falas com conteúdo infantil relacionados à descoberta da Jô, ao encantamento e ao medo que ela ainda não compreende com passagens mais incisivas. Expressões como “assar” e “comer” já pertencem a outra voz, uma voz de denúncia que se impõe de forma mais direta.

Dessa forma, a autora utiliza esses mecanismos narrativos e linguísticos para articular a inocência da personagem com a violência simbólica presente no discurso do pai construindo uma narrativa que expõe, de maneira crítica, a misoginia e a naturalização da violência contra a mulher

Enquanto Vidal aborda o trauma íntimo e a fragmentação da memória por meio de uma prosa sutil e introspectiva, Smanioto radicaliza essa relação entre corpo e escrita ao situar suas personagens em um território de miséria, violência e morte. Sua literatura convoca o leitor a encarar a materialidade da dor, o peso da carne e a herança das violências de gênero. O corpo, antes representado como espaço da ausência ou do silenciamento, assume agora uma presença incontornável, visível, ferido e insurgente.

A poética de Sheyla Smanioto, portanto, não se limita a narrar o corpo violado, mas o reinscreve na tessitura do texto como corpo que fala, que sangra e que denuncia. Seu romance traz à tona as relações entre literatura, gênero e política, questionando as formas de controle e apagamento que incidem sobre os corpos femininos em sociedades patriarcais.

Assim, a leitura de *Meu corpo ainda quente* dialoga com o percurso crítico iniciado com *Mar Azul*, reafirmando o corpo como núcleo da escrita feminina contemporânea, um corpo que, ao mesmo tempo em que revela as marcas da opressão, reinventa-se pela linguagem e transforma a dor em potência estética e política. A pesquisadora Laura Cristina Leal e Silva em sua dissertação de mestrado intitulada *Meu corpo ainda quente, de Sheyla Smanioto, mulher corporalidade e violência* (2023) descreve a escrita de smaniotiana como:

Smanioto explora a experiência do corpo e da memória, em um processo de busca por identidade e pertencimento. Para Sheyla, o corpo é um lugar de escrita, onde as marcas físicas e emocionais se entrelaçam para formar nossa história pessoal. Além disso, a escrita de Sheyla é profundamente simbólica, explorando imagens e metáforas que evocam universos interiores e coletivos (Silva, 2023, p. 40).

A leitura crítica de Stefani Anderson Klumb e Cleiser Schenatto Langaro (2024) aprofunda a compreensão da poética de Smanioto ao situar *Meu corpo ainda quente* como:

Um conto de fadas distópico é também um manifesto poético-feminista com o qual a autora segue percorrendo a relação entre literatura e corpo, problematizando questões políticas que envolvem o acúmulo de violência contra o corpo feminino e o controle compulsório exercido sobre o mesmo por uma estrutura dominante e conservadora, estritamente ligada à manutenção da dinâmica política e social (Klumb; Langaro, 2024, p. 3).

Essa perspectiva reforça a leitura do romance como um texto que une imaginação e denúncia, deslocando a tradição do conto de fadas para um

cenário de opressão e morte, onde o corpo feminino se torna o espaço central da crítica social.

A fusão entre brutalidade e lirismo proposta por Smanioto revela, como observam Klumb e Langaro (2024), o poder da fabulação como gesto político. O conto de fadas, associados tradicionalmente a erotização é reconfigurado pela autora como espaço de horror e denúncia, em que os corpos femininos violados são transformados em matéria poética e crítica. Essa ambivalência formal entre o realismo brutal e o conto de fadas reescrito faz do *Meu corpo ainda quente* uma escrita de resistência que articula corpo e linguagem como territórios inseparáveis. Ao intercalar dor e imaginação, Smanioto desafia a naturalização da violência e produz uma literatura que insiste em dar corpo às vozes silenciadas.

Em *Meu corpo ainda quente*, Sheyla Smanioto consolida sua poética radical, iniciada com o premiado livro *Desesterro* de 2015 projetando o corpo feminino como campo de agressão, mas também de resistência. A cidade fictícia de Vermelha, cenário da narrativa, funciona como metáfora de um Brasil atravessado pela ditadura, pelo patriarcado e pela violência estrutural. A escrita expõe brutalmente os feminicídios, abusos e silenciamentos sofridos por mulheres pobres e periféricas, mas também abre espaço para uma reflexão política sobre o corpo como território. A violência se inscreve de forma visceral e incontornável. A autora constrói uma narrativa em que o corpo feminino é submetido a múltiplas violências físicas, sexuais e simbólicas, tornando-se campo de experimentação da crueldade, mas também da resistência. Como observa Carlos Magno Gomes trata-se de “uma literatura produzida com o corpo da mulher, isto é um corpo-escrita, que tem duas funções: a superação das experiências, traumáticas como também um alerta para a existência de códigos próprios do monolinguismo misógino” (Gomes, 2024, p.105).

Assim, desde sua estreia literária, Smanioto elabora uma poética em que o corpo assediado e violado precisa ser deixado para trás, já que é constantemente apropriado pelo olhar e pelo gesto do predador. Essa alienação é ainda mais intensa em *Meu corpo ainda quente*, onde a protagonista Jô cresce em um ambiente marcado pela brutalidade, na cidade de Vermelha, espaço que

condensa as violências estruturais do Brasil contemporâneo. O corpo, na narrativa, aparece desde cedo como alvo de vigilância e ameaça. A mãe, ciente do risco que é existir como mulher nesse território hostil, passa a chamar a filha de João, na tentativa de mascarar a feminilidade e adiar o assédio, inclusive do próprio pai, que mais tarde se tornará seu agressor.

A violência doméstica atravessa o corpo feminino de modo reiterado: a mãe, silenciada e espancada, encarna o destino das mulheres obrigadas a ocultar a dor, enquanto Jô aprende desde a infância que sua integridade física está em constante risco. A cena da morte da mãe é exemplar: “[...] nós duas estamos embaixo do colchão da cama. Brincando de esconder como duas crianças. Quando batem na porta. Uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete. Oito tiros. ‘Não se preocupa, Mãe, aqui em Vermelha só morre quem não presta’, eu imploro, eu seguro o corpo dela com o meu [...]” (Smanioto, 2020, p. 13). O corpo materno, aqui, é não apenas violentado, mas despedaçado, deixando em Jô a marca indelével do trauma. Essa lógica se repete com outras personagens femininas, como Hilda, também assassinada, reforçando a percepção de que, em Vermelha, os corpos das mulheres são descartáveis.

Ao testemunhar essas mortes, Jô aprende que a sobrevivência exige mutilação simbólica: “Em Vermelha uma mulher precisa saber ter apenas a metade de seu próprio tamanho. Concordar. Falar baixo. Ocupar pouco espaço [...] Mulher precisa ser planta pequena e rasteira e silenciosa” (Smanioto, 2020, p. 26). O corpo é reduzido, silenciado, controlado, uma “planta pequena e rasteira” que não pode crescer sem ser esmagada. A alienação imposta ao corpo feminino não se restringe à violência física; ela se manifesta como pedagogia do medo, perpetuada no espaço doméstico e nas ruas da cidade.

Todavia, o corpo que é vigiado e punido consegue se metamorfosear na própria escrita e passa a buscar novos espaços. Essa metáfora está presente na fuga da jovem protagonista de Vermelha após a morte da mãe. O processo de resistência contra a violência sofrida na infância será retomado como um exercício de escrita-resistência como veremos no último capítulo.

Entre as duas obras apresentadas observa-se a construção de um corpo-resistência a partir da retomada do território corporal dessas narradoras por meio

da escrita, tanto em *Mar Azul* quanto em *Meu Corpo ainda quente* o ato de escrever é o processo que instaura essa reconquista. Assim, mesmo diante de uma sociedade machista, a literatura de autoria feminina continua em busca de estratégias de resistência, tentando desconstruir os códigos do monolinguismo machista.

2 - O CORPO COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

O corpo da mulher está estruturalmente amarrado aos processos de deslocamentos espaciais nas obras de Smanioto e Vidal. Trata-se de um corpo que sofre violência, mas que reage. Tal movimento nos convida a pensarmos como esse corpo transita pelos espaços sociais e como a relação do espaço e do corpo se dinamizam no processo de ficcionalização da violência contra a mulher. Como já afirmado, as duas obras acontecem em contextos ditatoriais que reforçam as regras de aprisionamento do corpo da mulher ao sistema patriarcal. Esse duplo espaço opressivo, da casa e do Estado, aponta uma dimensão estética muito valiosa para o estudo das obras *Mar Azul* e *Meu corpo ainda quente*.

Nas narrativas de Sheyla Smanioto e Paloma Vidal, o corpo da mulher emerge como lugar de inscrição simbólica, onde a violência e a resistência coexistem. Os espaços narrativos não funcionam apenas como cenários, mas como campos de força atravessados por relações de poder, memória e trauma. Neles, o corpo feminino se torna o centro de um embate entre o controle patriarcal e a libertação e domínio do próprio corpo.

Neste capítulo, propõe-se analisar como os espaços de violência e de resistência se materializam nas duas obras, considerando as múltiplas dimensões do corpo feminino enquanto sujeito político e estético. O percurso analítico se divide em dois movimentos principais: a) no de Vidal, analisaremos o espaço ditatorial argentino e os ambientes domésticos (a casa do pai e a casa do namorado) como territórios de opressão e trauma, contrapostos ao mar, que se apresenta como lugar de travessia, purificação e reconstrução identitária; e b) no de Smanioto, observaremos como a autora constrói a cidade fictícia de Vermelha e a casa de Jô como espaços de controle, violência e mutilação simbólica, onde o corpo feminino é transformado em matéria da linguagem do corpo, voz e ferida e, ao mesmo tempo, espaço de resistência;

A leitura dessas obras tem como eixo a compreensão de que o espaço é também corpo, e que o corpo feminino, inscrito nesses territórios, traduz em sua

materialidade as violências sociais e históricas que o moldam. Desse modo, o capítulo abordará:

- as formas de violência e silenciamento impostas ao corpo feminino nos espaços domésticos e urbanos;
- o modo como a casa e a cidade funcionam como metáforas da sujeição e da repressão patriarcal;
- e, finalmente, a água em *Mar Azul* como espaço simbólico de purificação, cura e resistência.

A partir dos estudos de Gomes sobre a identidade feminina fora do espaço da família, constatamos que na literatura do século XX, a personagens transgressoras eram vistas em deslocamentos como que nas narrativas de autoria feminina transgressoras é vista como um espaço nauseante (2008, p. 82), “sua identificação parte de suas ideias, do seu pensamento, ela não está voltada para o espaço que a cerca, por isso sua identidade propõe a ruptura e sutura, elementos próprios de um sujeito deslocado”.

A citação ilumina o modo como as personagens de Smanioto e Vidal transitam entre identidades fragmentadas e espaços hostis, operando uma escrita marcada pela errância e pelo não-pertencimento. Esse deslocamento físico e simbólico é também uma forma de resistência: ao romper com as estruturas familiares e sociais que as violentam, essas mulheres criam outros modos de existência, afirmando a mobilidade como um gesto político. Tal perspectiva contribui para compreender como as personagens, ao habitarem corpos feridos, reconfiguram suas identidades a partir da linguagem, transformando a vulnerabilidade em ato performativo de sobrevivência.

A violência, nesses textos, ultrapassa a esfera individual e torna-se denúncia das estruturas sociais que naturalizam o controle sobre o corpo feminino. Em diálogo com Verónica Gago (2020), compreende-se que o corpo das mulheres é historicamente tratado como território de conquista e exploração, atravessado por relações de poder que o submetem a múltiplas formas de disciplinamento. Para a autora, “o lar se torna um campo de batalha. [...] o lar já não é o lugar por excelência de ‘repouso do guerreiro’. O lar é onde o guerreiro

empreende uma guerra ‘interna’ como sintoma de sua impotência e das humilhações padecidas nos ambientes de trabalho” (Gago, 2020, p. 89). Essa formulação evidencia a inversão simbólica do espaço doméstico: o que deveria ser abrigo torna-se extensão da violência patriarcal. A casa, portanto, é o lugar onde o patriarca reafirma seu poder, projetando sobre o corpo feminino as frustrações e as violências que o mundo social lhe impõe. Assim, como sintetiza Gago (2020, p. 90), “o filho sadio do patriarcado adoece e mata a mulher.

Sair do confinamento é sair da lógica do resgate e do refúgio, vista como única opção.” Essas formulações dialogam diretamente com Elódia Xavier (2012), em seu livro *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), a pesquisadora ela faz uma releitura de romances femininos em que o espaço da casa é descrito e encaixados em várias categorias expõe como uma estratégia estético política utilizada pelas autoras como uma interseção significativa entre ser e espaço” (Xavier, 2012, p.15), destacando assim que os espaços nas obras influenciam na construção e trajetórias das personagens femininas.

Ela parte de textos de 1897 até 2011, enfatizando que o espaço “não tem sido objeto de aprofundadas reflexões teóricas pela crítica literária” (Xavier, p.17) Assim, faz emergir que os espaços constituem incidências semânticas nos romances, permitindo que as leituras sejam guiadas e lidas de outras vertentes, portanto seu papel crucial em uma análise literária, pois se torna base fundadora de muitos desfechos e enredos literários. A pesquisadora parte do ponto que a casa para a figura feminina nem sempre é um lugar seguro e acolhedor como sugere Gaston Bachelard (1989) com a *Poética do Espaço* a qual ela contrapõe o conceito de topoanálise, afirmando que a casa seria um espaço feliz, “para ele sem a casa o homem seria um ser disperso, pois ela o protege das tempestades do céu da vida” (Xavier, p.20). Dessa maneira, ela inverte a lógica de Bachelard e apresenta uma nova leitura para o espaço da casa na literatura feminina, a topofobia, o espaço que aprisiona, assusta e maltrata as mulheres.

Como resultado são vinte e cinco categorias de casas em obras de autoria de femininas são elas: casa couraça, casa jaula, casa protetora, casa da infância, casa da prostituição, casa fortaleza, casa acolhedora, casa sobradão, casa lar, casa alheia, casa exílio, casa revivida, casa relicário, casa castelo, casa

sedutora, casa de espera, casa inóspita, casa solidária, casa testemunha, casa demolida, casa dessacralizada, casa ausente, casa hospedeira, casa minada e casa irrecuperável, nos romances que analisamos nessa dissertação as protagonistas vivem em alguns desses espaços, muitas vezes uma casa nos romances pode abranger mais de uma denominação.

Dessa forma a autora vai encaixando diversos romances nos espaços da casa e evidenciando como se tratando de figuras femininas o espaço do lar é mais para o cárcere de uma jaula do que para o aconchego do que a morada feliz de Bachelard, “no século XXI, a proporção se altera substancialmente, sendo as representações topofóbicas em maior número do que topofílicas” (Xavier, p.163). Xavier explana que o “o processo de desterritorialização aponta para a perda de sentimento.

Para Gomes, o não-lugar da identidade de gênero é uma forma de resistência e esteve presente em muitos romances do Século XIX (Gomes, 2008 p.75). O pesquisador analisa que “em alguns romances as protagonistas não têm uma realização completa, mesmo assim, a identidade transgressora fica registrada como um marco de resistência da mulher” (Gomes, 2008, p. 77). Aqui, nos interessa a problematização que o autor faz entre a forma literária e a identidade de gênero, ou seja, ele utiliza do não lugar dessas mulheres nos romances brasileiros como espaços de integração, o que ora era visto como fragmentário, excluído, se torna um ato de defesa e existência. Assim, não caber em determinados lugares pré-estabelecidos ao gênero feminino não é mais uma escória e sim uma outra maneira de pertencer, talvez a verdadeira.

Os textos escritos por mulheres frequentemente expõem a domesticidade como um dispositivo de controle do corpo da mulher. Nas obras aqui analisadas, as casas tornam-se lugares de confinamento, marcadas por ausências, silenciamentos e violências. A casa de Jô, em *Meu corpo ainda quente*, é o lugar da agressão do pai e do assassinato da mãe; a casa do namorado em *Mar Azul* é o espaço do estupro; e a casa paterna, cenário do abandono e da mudez. Em todas elas, a casa é um microcosmo do patriarcado, um “espaço topofóbico”, nas palavras de Gomes (2010), em que o corpo feminino é punido por transgredir o silêncio imposto pela tradição.

Segundo o 19º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2025), o Brasil registrou em 2024 um total de 87.545 casos de estupro, sendo 87,7% das vítimas mulheres ou meninas, com destaque para os 76,8% classificados como estupro de vulnerável, que envolvem crianças menores de 14 anos. No mesmo período, foram registrados 1.492 casos de feminicídios, sendo a maioria das vítimas mulheres negras e mortas por parceiros ou ex-parceiros (FBSP, 2025). Esses números refletem não apenas a alta incidência da violência, mas também a dificuldade de enfrentamento diante de um ambiente social marcado pelo machismo e pela naturalização da agressão.

Na Argentina, o contexto é igualmente preocupante. O Observatório de Feminicídios “Adriana Marisel Zambrano”, da ONG La Casa del Encuentro, registrou 283 casos de feminicídio em 2024, além de lesbocídios e transfemicídios, o que equivale a uma mulher assassinada a cada 27 horas. Em paralelo, o atual governo de Javier Milei promoveu o desmonte das políticas públicas de gênero, extinguindo órgãos especializados e propondo a retirada do crime de feminicídio do Código Penal, decisão amplamente criticada por entidades de direitos humanos. No Brasil, o ex-chefe do Executivo Jair Bolsonaro foi condenado em 2025 por falas proferidas em uma entrevista de 2022, na qual afirmou que “pintou um clima” com meninas venezuelanas em situação de extrema vulnerabilidade social. Declarações como essa, vindas de figuras públicas com grande alcance, naturalizam o abuso, reforçam o machismo estrutural e funcionam como aval simbólico à impunidade. Em sociedades onde mulheres e meninas são as maiores vítimas da violência, o desmonte de políticas públicas e a banalização do discurso violento representam formas diretas de perpetuação da opressão de gênero.

No contexto literário, muitas autoras têm tematizado a questão da violência contra a mulher no Brasil e na Argentina nas últimas décadas. Tatiana Salem Levy, Patrícia Melo, Aline Bei e Sheila Smaniotto estão entre as brasileiras que passaram a relatar casos de violência de gênero na literatura brasileira. Selva Almada, Mariana Enriquez, Belén Lopez Peiró e Dolores Reyes reforçam a importância de a literatura questionar a violência misógina que ainda paira na Argentina.

2.1- O ESPAÇO AQUÁTICO

Na ficção de Vidal tentaremos mapear os movimentos da protagonista pelos espaços da casa e da rua, analisando o quanto a hipótese de que a casa é descrita como um espaço topofóbico está relacionada aos momentos de desprezo do pai e estupro do namorado. Esteticamente, na elaboração ficcional, observamos que há indícios literários de um caminho para a construção de uma literatura que reforça o corpo da mulher como um corpo-escrita, isto é, um corpo-resistência contra a violência.

No livro a protagonista se move entre fronteiras físicas e simbólicas, carregando traumas herdados do exílio argentino e da repressão, em uma tentativa de reconstruir uma identidade esfacelada pela censura e pelo silenciamento. Ao mesmo tempo que traz memórias da jovem argentina que passa a morar no Brasil, a narrativa explora o corpo feminino como um território político, denunciando a persistência da violência patriarcal e convocando a memória como forma de resistência

A ditadura, enquanto estrutura de poder, atravessa os corpos femininos com a mesma força com que controla o espaço público. O corpo da mulher torna-se, nesse contexto, o território mais vulnerável o primeiro lugar de punição e o último a ser ouvido. Verónica Gago (2020) afirma que “o corpo feminino é o campo mais fértil e mais devastado pelo capitalismo patriarcal, porque nele se acumulam a exploração, o trabalho invisível e a violência sexual como formas de governo” (p. 73). Essa leitura ajuda a compreender *Mar azul* como uma narrativa que cartografa a opressão sobre o corpo feminino e revela a continuidade das estruturas coloniais e machistas no pós-ditadura.

O corpo da protagonista é também a casa onde se depositam as memórias do exílio, da ausência paterna e da violência sexual. Ele é o “espaço habitado” por uma história de dominação e resistência. Como observa Elóida Xavier (2007), “o corpo feminino é o primeiro território a ser colonizado, disciplinado e silenciado” (p. 59). No romance, o corpo da narradora é simultaneamente objeto e sujeito dessa colonização ele sente, recorda e narra.

Em um dos momentos mais intensos do livro, a narradora descreve o estupro cometido por R., um jovem defensor da ditadura: “Devagar, devagar, assim, eu vou fazer bem devagar [...] agora eu estou em você pra sempre” (Vidal, 2012, p. 39-40). A cena expõe o entrelaçamento entre poder político e violência de gênero: o agressor, um rapaz expulso do colégio militar, transfere para o corpo da mulher a lógica de dominação e de posse. O ato de violência é também um ato de colonização, no qual o corpo feminino é tratado como território conquistado.

No entanto, é também pelo corpo que a narradora se reergue. Como aponta Gomes (2024), “as obras literárias que se posicionam contra o imaginário do estupro podem ser lidas como contranarrativas, trazendo esperança ao explorar a escrita como um corpo de luta. Isto é, um corpo-escrita, que, por sua vez, projeta-se como um corpo-resistência” (p. 94). No texto a escrita funciona como forma de reapropriação: ao narrar a dor, a protagonista reinscreve seu corpo na linguagem, transforma o trauma em palavra e, com isso, em gesto político.

Essa escrita do corpo também é escrita do espaço. A casa símbolo do abrigo e da ordem patriarcal aparece em *Mar azul* como um ambiente de opressão e silêncio. A protagonista recorda: “Ele me acusava: ‘no te cansás de hablar?’ [...] quando ele me imputava não ser capaz de ficar em silêncio nem quando estava sozinha era tal a sua incompreensão que só me restava uma espécie de culpa” (Vidal, 2012, p. 74). O silêncio imposto pelo pai se torna o modelo de controle que o regime ditatorial aplica à sociedade. A casa é, portanto, o microcosmo da repressão política, e o corpo da filha, o seu prolongamento simbólico.

Elódia Xavier (2012) descreve esse tipo de espaço como “casa-jaula”, lugar onde a mulher é confinada sob o pretexto da proteção e onde sua fala é interdita. A casa paterna, para a protagonista de Vidal, é o primeiro cárcere; o corpo, o segundo. Ambos compartilham a mesma arquitetura simbólica: a do enclausuramento e da submissão. Nesse sentido, o corpo da narradora é também uma casa colonizada, cujas janelas foram fechadas pelo autoritarismo e pela culpa.

Quando sofre o estupro, essa lógica se repete com precisão: a casa do namorado é descrita como “escura”, “aconchegante” e “toda de madeira” (Vidal, 2012, p. 37-38) uma aparente familiaridade que disfarça o espaço da violência. A opressão íntima reflete a estrutura política do país: tanto o corpo quanto a nação são territórios invadidos. O trauma, contudo, não se encerra no ato. Ele reverbera em cada gesto, em cada deslocamento, até que o mar surge como nova espacialidade possível, uma zona de recomposição, fluida e purificadora.

“Saí do consultório e procurei a praia, com a necessidade de me situar. Quando cheguei à beira da areia logo lembrei que a cidade tem contorno e que ao margeá-lo sempre chegarei até minha casa” (2020, p. 46). Nessa passagem, o mar deixa de ser apenas cenário e passa a funcionar como cartografia simbólica do corpo. A narradora, ao procurar a praia, tenta se situar no espaço e em si mesma; o contorno da cidade se transforma em contorno de seu próprio corpo. O mar, fluido e em movimento, representa a possibilidade de reencontro com aquilo que foi despedaçado pela violência.

Contudo, o deslocamento para fora dessas casas inaugura possibilidades de reinvenção. Em *Meu corpo ainda quente*, a travessia pelas ruas de Vermelha e o entrelaçamento com o conto de fadas reconfiguram o corpo como linguagem. Em *Mar Azul*, o movimento em direção ao mar representa a busca por um espaço de encontro consigo. A água, seja do mar, do chuveiro ou da piscina torna-se símbolo de uma nova corporalidade, fluida e libertadora. A metáfora aquática em *Mar Azul* não se limita à paisagem: ela é uma dimensão potente

Assim, o espaço líquido em Vidal adquire valor de rito e de travessia. Se a casa é o lugar da sujeira e da clausura, o mar é o lugar da limpeza e da liberdade. A relação entre corpo e água, portanto, se projeta como um dos fios condutores deste capítulo, permitindo compreender o modo como a escrita feminina reinscreve a dor como potência criadora. O corpo da mulher, antes contaminado pelas violências do pai e do namorado, busca na fluidez da água o gesto simbólico de purificação, de desprendimento e de recomposição de si. Nessa perspectiva, os espaços narrativos – a casa, a cidade e o mar funcionam como extensões simbólicas do corpo feminino, que transita entre a sujeição e a libertação, entre a morte e o renascimento.

A obra *Mar Azul* faz referência à violência contra a mulher na época da ditadura civil-militar no Brasil e na Argentina. Por isso, em nossas reflexões iniciais, retomamos o debate sobre violência de gênero dos dois países, que permanece como uma das expressões mais alarmantes da desigualdade estrutural, com dados recentes apontando para o agravamento desse cenário.

Tânia Rodrigues Soares (2019) interpreta essa dimensão marítima da narrativa como metáfora do trânsito e da reescrita:

A migração é narrada como deslocamento espacial entre mares. À frente e atrás de si, um único e mesmo mar plasmando identidades nacionais que abriam possibilidades peculiares de ser à mulher em trânsito, outrora entre países; no presente, entre palavras (Soares, 2019, p. 5).

A escrita, portanto, se constrói como o próprio mar movimento contínuo de fluxo, refluxo e transformação.

Ao revisitar o passado, a narradora percebe que sua história está inscrita nesse mar discursivo, onde memória e linguagem se confundem.

Só o mar me acolhe do lado de fora. Será ele uma espécie de memória? O receptáculo de um corpo estranho, que é o meu próprio, em movimento, no tempo em que ele mal sabia de sua própria existência, mas se movia com prazer, ondulando na água? (Vidal, 2012, p. 76).

A água, aqui, simboliza a possibilidade de reconciliação com o próprio corpo, dissolvendo as fronteiras entre o dentro e o fora, o passado e o presente.

O mar da produção literária é, portanto, corpo e linguagem. Ele purifica sem apagar acolhe o corpo violado e o transforma em corpo-escrita. Assim também é a escrita de Vidal: um fluxo contínuo de tentativa e falha, de lembrar e esquecer, de purificar sem apagar. O corpo da narradora, ferido e fluido, torna-se o espelho dessa água incessante. Como exemplificam as pesquisadoras Karine Mathias Döll e Keli Cristina Pacheco:

A maré em escrita em *Mar azul*, de Paloma Vidal.” no próprio movimento das ondas, que se movem e alternam em decorrência do vento e da profundidade em que se encontram, a todo instante. Aqui, percebemos menções recorrentes a termos que nos aproximam da “natureza aquática” da personagem (, 2018, p. 11-12).

Tânia Soares (2019) reforça essa leitura ao afirmar que “a história que lemos se desdobra em um mar discursivo no qual o título alude tanto à natureza quanto à própria escrita, em chave metafórica” (p. 5). *Mar azul* é, portanto, um

romance que se escreve como o mar: ondulante, fragmentado, infinito. O corpo da narradora é o próprio território dessa travessia uma casa em ruínas que encontra, na fluidez das águas, a possibilidade de reconstruir-se.

“Ella vio el mar” (Vidal, 2012, p. 168), escreve a narradora quase ao final, em espanhol, como se o idioma natal fosse a última camada de memória submersa. Ver o mar é também ver a si mesma: o corpo, enfim, reaparece à superfície. Nesse instante, o mar é purificação, mas também escrita – um espaço em que dor e lembrança se dissolvem, mas permanecem traçando novas formas.

O corpo, na ficção de Vidal, é também um mapa da violência. Cada deslocamento da protagonista carrega as marcas dos espaços de opressão que ela atravessa: a casa paterna, a casa do agressor, as ruas de uma cidade estranha, os quartos que ocupam a solidão do exílio. O corpo é a superfície onde se grava a experiência da história ele é o documento de uma memória impossível de apagar.

Após o estupro, o corpo da narradora permanece em estado de exílio, separado de si, habitado por uma presença alheia. Essa sensação de estranhamento é expressa no fragmento: “A sensação de que o corpo está contra mim, de que é impedimento e não minha subsistência; a sensação de que é um forasteiro. Essa dualidade me foi ensinada de muito cedo” (Vidal, 2012, p. 52). A frase revela a interiorização de uma pedagogia de repressão: o corpo, desde a infância, é apresentado como inimigo, como algo a ser contido e disciplinado.

Essa alienação é, como observa Elódia Xavier (2021), uma das estratégias mais eficazes do patriarcado, que faz com que a mulher internalize o ódio ao próprio corpo. Para Xavier, “a mulher é ensinada a desconfiar do corpo, a negar o prazer e a vigiar a si mesma como se fosse um território sob suspeita” (p. 48). Em *Mar azul*, essa vigilância se torna literal: a protagonista é observada, julgada, silenciada e, após o estupro, carrega dentro de si o invasor, não como lembrança, mas como peso físico e simbólico.

O corpo, então, converte-se em uma casa tomada, para usar a expressão do escritor argentino Júlio Cortázar. Um corpo-casa invadido, onde já não há espaço para o próprio sujeito. O mesmo gesto que silencia a voz feminina no

espaço doméstico aprisiona o corpo dentro de si. A protagonista, ao recordar a imposição paterna: “No te cansás de hablar?” (p. 74) revela que o silenciamento do corpo precede o silenciamento da fala. Assim, o corpo é a casa onde a mulher é condenada a calar.

A casa e o corpo se sobrepõem como estruturas simbólicas de confinamento. A casa, como descreve Xavier (2012), “deixa de ser ninho para ser jaula” (p. 163). Essa “casa-jaula” é o espaço do controle moral, do enclausuramento afetivo, da disciplina dos gestos. Em *Mar azul*, a narradora vive essa experiência de prisão doméstica e corporal, alternando momentos de submissão e fuga. A opressão íntima torna-se reflexo da repressão política: o corpo da mulher é o campo onde se repete, em escala individual, a lógica autoritária do Estado.

No entanto, é a partir dessa dor que a narradora aprende a habitar o mundo novamente. Em um dos trechos mais significativos, ela escreve: “Saí do consultório e procurei a praia, com a necessidade de me situar. Quando cheguei à beira da areia logo lembrei que a cidade tem contorno e que, ao margeá-lo, sempre chegarei até minha casa” (Vidal, 2012, p. 46). O gesto de ir ao mar é o gesto de buscar uma nova forma de habitar, não mais a casa de paredes, mas o espaço aberto da água. A cidade, com seus contornos, é espelho do corpo que tenta reencontrar os limites que lhe foram arrancados.

Pensei que deveria mudar de médica. Mas a proximidade do calçadão me fez entender que tudo tem a ver com essa geografia e que é ali que minha dor de cabeça acaba se diluindo, na visão da água, depois de ter conseguido meu retângulo de papel (Vidal, 2012, p.47).

Em *Mar Azul* (2012), o corpo feminino assume uma dimensão líquida, em constante deslocamento entre lembrança e esquecimento. A protagonista sem nome, sobrevivente da ditadura e de violências íntimas, busca na água do mar, da piscina, do chuveiro um refúgio simbólico, um corpo-outro onde possa diluir o trauma e reconstruir-se. “Nessas horas só a água me ampara. Só a água, como se o corpo pudesse se dissolver nela, se liquefazer numa outra matéria” (Vidal, 2012, p. 52). O gesto de dissolver-se na água é também o de desfazer as fronteiras impostas pelo patriarcado, transformando o corpo em fluxo, em resistência poética.

O banho no chuveiro em *Mar azul* (2012) funciona como uma cena de purificação. “Abandonado o chuveiro, o vapor do banho deixa os sentidos anestesiados. A dor ainda está aqui, golpeando, mas coberto por um manto quente” (Vidal, 2012, p. 53). O contato com a água assume, nesse contexto, uma dimensão de alívio e purificação, uma tentativa de apagar ainda que momentaneamente as marcas da violência e do exílio em seu corpo

Anestesiando o corpo é como que parasse a mente, cheia de memórias, a qual a narradora deseja esquecer “por mais que me esforce para não lembrar é o que mais faço o dia inteiro (Vidal, 2012, p.41), então toda vez que entra no banho, existe a sensação de renascimento, o lavar se depois de um abuso, de uma violência, como o que restou foram as lembranças, constantemente ela busca a liquidez da água para se orientar e seguir “ a sensação da água sobre mim diz que o dia vai ser bom” (2012, p. 62), e assim seu corpo que fora violado, se configura em uma unidade.

A narradora também se pergunta a mãe, figura ausente e misteriosa no romance, também possuía “essa natureza aquática”, sugerindo que a água se converte em um elo entre ambas: a filha busca, no fluxo líquido, o corpo que a gerou, a primeira casa e espaço, a mãe que não conheceu. A água, portanto, opera como metáfora da memória e da filiação perdida um elemento de continuidade que tenta unir o que foi separado pela violência da história.

Essa simbologia da purificação remete também à leitura de Lia Zanotta Machado (2001), em “Sexo, estupro e purificação”, segundo a qual as mulheres que sofrem violência tentam reconstruir-se num processo de reapropriação simbólica do corpo com rituais através do banho, Machado aborda relatos de mulheres que dizem que “Sabe, como se aquilo ali fosse me limpar por dentro, entende. Fosse apagar tudo que ele já tinha feito.” (2001,p.4), a água limparia a vítima dos vestígios impuros que o agressor a inferiu. Em *Mar Azul*, essa reconstrução se realiza pela água: “Quando penso isso, já estou debaixo do chuveiro e a sensação da água sobre mim me diz que o dia vai ser bom” (Vidal, 2012, p. 62). A água, nesse contexto, é corpo refeito, gesto cotidiano de resistência e reinvenção da dor.

Ao mesmo tempo, a imagem da água se contrapõe à casa, espaço topofóbico e violento. A casa paterna e a casa do namorado lugares do abandono e do estupro tornam-se espaços de aprisionamento e sujeira moral. Já o mar, pelo contrário, é espaço de purificação e liberdade: “Só o mar me acolhe do lado de fora. Será ele uma espécie de memória? O receptáculo de um corpo estranho, que é o meu próprio, em movimento [...] um dia, há muitos anos, eu era uma menina que nadava” (Vidal, 2012, p. 76). O mergulho no mar é, portanto, uma travessia simbólica: sair da casa-jaula (Xavier, 2012) e lançar-se na vastidão do corpo-água, onde é possível reconstruir a própria voz.

Essa relação entre corpo e água inscreve-se também no pensamento de Verónica Gago (2020), para quem o corpo feminino é território e superfície política. A água, em Vidal, é a metáfora desse território fluido, indomável e insubmisso que se recusa à lógica de fixação e controle. Ela é o corpo em trânsito, atravessando fronteiras,

Nas últimas páginas, ao recordar que “desde que recomecei a nadar, a lembrança é mais palpável [...] há um ganho de precisão e um prazer em lembrar; algo como a consistência da água que se desfaz a cada instante” (Vidal, 2012, p. 82), a narradora encontra na água não apenas o esquecimento, mas a memória em fluxo. A lembrança se torna menos dolorosa porque se dissolve na fluidez – a água como corpo simbólico que reordena o trauma.

Assim, se a casa é o lugar da sujeira e do castigo, o mar é o espaço da purificação e da cura. A protagonista abandona o ambiente da culpa e do silenciamento para encontrar na água o movimento da escrita, uma escrita líquida, como o corpo que renasce. O mar, a piscina e o chuveiro não são apenas cenários: são extensões do corpo feminino que resiste à solidificação das violências. Nesse sentido, o corpo da protagonista é água em estado de travessia, ora calma, ora revolta, metáfora de um feminino que se recusa à contenção e encontra na fluidez sua forma mais radical de liberdade.

Soares (2019) observa que “a migração é narrada como deslocamento espacial entre mares [...] Projeção do seu estado interior, o mar do torrão natal é hostil, o mar da terra a que chegara, calmo e dócil” (Soares, 2019, p. 5). Essa mudança de águas simboliza a travessia emocional e política da narradora. O

mar argentino frio, rígido, militarizado dá lugar ao mar brasileiro quente, fluido, acolhedor. Entre um e outro, o corpo da protagonista atravessa fronteiras e, nesse processo, reinscreve-se como corpo migrante, corpo em deslocamento.

Na leitura de Soares (2019), o mar é também metáfora da linguagem. A escrita de Vidal, fragmentária e ondulante, espelha o ritmo das águas: “A história que lemos se desdobra em um mar discursivo no qual o título alude tanto à natureza quanto à própria escrita, em chave metafórica” (2019, p.5) A água, portanto, não é apenas elemento temático, mas estrutura estética do texto. O mar é o texto, e o texto é o corpo.

A memória do mar reaparece como fio de reconciliação com o pai, a única figura masculina que, em algum momento, representou afeto.

Um dia me trouxe uma pipa em forma de cachorro. Outra vez veio de mãos vazias, e sem perder o impulso da chegada me levou até a água, para um mergulho rápido e feliz. Saímos os dois congelados e só então ele lembrou que não tínhamos toalhas (Vidal, 2012, p. 106).

A água, nesse instante, é pureza e infância o único tempo em que o corpo da narradora foi livre.

Mais tarde, ao recordar “ella vio el mar” (2012, p. 168), a narradora escreve em espanhol, retomando a língua da infância, o idioma do afeto perdido. A água, então, torna-se também língua: uma língua líquida, em que as fronteiras entre o português e o espanhol se dissolvem, tal como se dissolvem as fronteiras entre o corpo e o espaço. O mar é tradução e travessia, corpo e palavra, exílio e retorno, “então ele partia e me deixava olhando o mar revoltado e gelado, que recusava os banhistas. Eu pensava que não era certo uma beleza tão egoísta e sonhava com mares mais doces. Mares azuis e calmos” (2012, p.106).

Nesse sentido, *Mar azul* constrói uma poética da resignificação pela água. O mar, ao mesmo tempo físico e simbólico, é o espaço da catarse e da escrita. Ele lava o corpo, mas também o reinscreve; dissolve as dores, mas conserva suas correntes subterrâneas.

O corpo, portanto, não é mais o mesmo corpo violado, é corpo líquido, corpo que se refaz no fluxo da linguagem. A escrita de Vidal torna-se, assim, uma prática de purificação e uma forma de resistência estética: ela transforma o

trauma em matéria poética, fazendo do mar um espelho do feminino em busca de libertação.

Ao final da narrativa, a protagonista se encontra novamente diante do mar. Não se trata de redenção, mas de consciência. O mar continua azul, cor da distância, da lembrança, do luto e da calma. É nele que o corpo finalmente encontra sua forma de estar no mundo: não fixa, mas em movimento, como a própria escrita.

Dessa forma, o livro faz da água um lugar de reescrita simbólica do corpo e do espaço. O mar acolhe aquilo que a casa rejeitou; o corpo, agora fluido, deixa de ser jaula e torna-se travessia. Entre o sal e a palavra, o corpo-escrita encontra o caminho de volta a si mesmo.

2.2 - ESPAÇOS NAUSEANTES

O espaço habitado por Jô em *Meu corpo ainda quente* (2020) é marcado pela precariedade e pela violência, compondo o que Carlos Magno Gomes (2010) define como “espaço nauseante”, em que a mulher, ao se deslocar, questiona “as verdades de suas tranquilas famílias” (p. 12). A cidade de Vermelha, onde a narrativa se desenrola, é descrita como um território pós-venda, um lugar que mistura abandono, sujeira e morte: “era uma cidade de desova, um lugar depois da morte, uma bacia de gente sem nome” (Smanioto, 2020, p. 34). A metáfora espacial anuncia uma geografia da necropolítica, em que o corpo feminino assim como o próprio espaço urbano é reduzido à matéria descartável. Vermelha não é apenas cenário, mas sintoma: cidade-corpo, construída sobre a degradação e o sangue, onde a sobrevivência é uma forma de resistência cotidiana.

Esse ambiente inabitável espelha o interior da casa em que Jô vive com seus pais espaço privado que deveria ser abrigo, mas que se revela igualmente opressivo e violento. A figura paterna encarna o domínio patriarcal, e a mãe, subjugada e silenciada, reconhece sua completa expropriação: “Pai arrastava a Mãe pela casa e ela às vezes xingava e às vezes dizia ‘esse corpo nunca foi meu, filha’” (Smanioto, 2020, p. 55). A confissão da mãe desloca a violência do

corpo físico para o simbólico: o lar, associado culturalmente à proteção e ao afeto, torna-se um campo de batalha onde o corpo da mulher é o território conquistado e colonizado.

Como observa Elódia Xavier (2012), a literatura feminina frequentemente revela a casa como espaço de aprisionamento uma “casa-jaula” que aprisiona o sujeito feminino em papéis normativos e hierarquizados. Em Smanioto, esse aprisionamento é literal e visceral: a casa é palco da agressão, do estupro, do medo. O corpo da mulher e o corpo da casa confundem-se ambos invadidos, ambos sangrando. As fronteiras entre o dentro e o fora, o privado e o público, dissolvem-se, instaurando o que Verónica Gago (2020) chamaria de “guerra interna”, quando o lar deixa de ser o “repouso do guerreiro” e torna-se o campo em que o patriarca reafirma seu domínio.

A protagonista, diante desse espaço saturado de dor, opta pela fuga: “Por isso eu fugi de Vermelha, pra não tomarem o meu bicho, pra eu não acabar indo parar no canto, sem saber viver, sem saber morrer, pra não descobrir em mim o que o Pai já sabia. Mas as coisas não são tão diferentes na cidade” (Smanioto, 2020, p. 39). A tentativa de escapar do espaço doméstico equivale ao esforço de reapropriação do próprio corpo. Contudo, a cidade não oferece refúgio ela é extensão da violência familiar. As ruas, os becos e as esquinas reproduzem as dinâmicas de opressão, fazendo da fuga um movimento circular. Jô reconhece que fora da casa o medo persiste: a rua é “esquina de tiro”, “homem olhando e rindo”, “polícia que não vê” metáforas da permanência da estrutura patriarcal.

Ao contrário da lógica redentora, *Meu corpo ainda quente* apresenta o deslocamento como travessia sem chegada. A fuga de Jô é uma errância política, um gesto que rompe o silêncio, mas que não elimina o trauma. Como propõe Gomes (2010), “a fronteira espacial sombria e subjetiva em que o mal vai se instalando denuncia a fragilidade das verdades e das certezas patriarcais” (p. 12). A travessia, portanto, é uma forma de denúncia: ao caminhar por Vermelha, Jô revela as fissuras do sistema que oprime as mulheres e denuncia a cumplicidade entre Estado, masculinidade e violência.

O trecho em que a narradora descreve as agressões sofridas pela mãe – “Quando o Pai torcia o rosto da Mãe até tirar toda a água [...] Quando a Mãe

chorava e tentava no banho se misturar com o que ia pelo ralo e nunca olhar o espelho nos olhos” (Smanioto, 2020, p. 34-35) condensa o núcleo simbólico da poética de Sheyla Smanioto: o corpo feminino como campo de violência e, paradoxalmente, de resistência. O olhar de Jô, ainda criança, captura a brutalidade do gesto paterno, mas também o silenciamento materno, transformando-se num olhar que testemunha e registra um olhar que escreve. A mãe, reduzida à matéria, torna-se “água”, fluidez que tenta escapar da dor; o banho aparece novamente como tentativa de purificação e esquecimento, mas a imagem do ralo onde tudo se esvai reforça a impossibilidade de apagar o trauma. O corpo materno busca dissolver-se, desaparecer com a água, recusando a própria forma, o que metaforiza o processo de apagamento das mil mulheres submetidas à violência estrutural.

No entanto, é apenas no retorno a esse espaço de origem que a protagonista inicia o processo simbólico de cura. Ao regressar a Vermelha, já adulta, ela percebe que Vermelha palco do horror tornou-se um espectro: “‘não sou nova aqui’, ‘acho que foi assim que olhei para Vermelha quando a vi de novo pela primeira vez lá de cima, tentava encontrar uma velha conhecida’” (Smanioto, 2020, p. 76). Essa passagem traduz a consciência da irreversibilidade do trauma: a casa é agora ruína, memória, matéria morta. O reencontro não é reconciliação, mas reconhecimento.

Dessa forma, o espaço em *Meu corpo ainda quente* não é apenas cenário da violência, mas protagonista de sua denúncia. A cidade e a casa são corpos feridos, atravessados por estruturas patriarcais que a autora converte em matéria poética e política. A ruína e a sujeira, longe de serem metáforas de destruição, tornam-se, em Smanioto, evidências da resistência: o corpo sobrevive porque insiste em narrar.

Por outro lado, também presenciamos esse espaço em *Mar Azul*, quando a narradora adentra a casa do namorado sem saber que ali aconteceria um estupro, vemos que ela se sente algo estranho, um embrulho por dentro ao ver o quarto:

Eu me assustei, eu devia ter imaginado, naquele instante, eu devia ter dito que queria embora, eu senti uma coisa que não sei explicar, como se ele fosse um estranho, como se eu estivesse no quarto de alguém

que eu tinha acabado de conhecer, mas já era tarde (Vidal, 2012, p. 39).

Diante disso, categorizamos o namorado e a casa como sendo familiar a personagem, o que seria considerado normal pela sociedade, a casa ser acolhedora, entretanto essa quebra de padrão é sentida por ela “a visão nauseante da família aos poucos vai dominando os estranhos sentimentos dessa protagonista” (Gomes, 2010, p. 8) A sensação de não mais conhecer o namorado, o desconforto a algo que era familiar e seguro, torna visível que os lugares vividos pelas mulheres provocam um esgotamento, um sufoco, “o lar se tornou um campo de batalha” (Gago, 2020, p. 89).

Ademais, a casa do seu pai também não representava um espaço feliz, era uma casa de portas fechadas, deixa de ser ninho para ser jaula (Xavier, 2012, p. 163). E, em corroboração, “eu nunca havia visto por trás do conflito entre pais e filhos. Na minha casa as portas quase sempre estavam fechadas” (Vidal, 2012, p. 139).

Por isso, o espaço da rua para a personagem era mais feliz “desde os seis anos me acostumei a andar sozinha pela rua. Isso não me dava medo” (Vidal, 2012, p. 151). Recordamos Xavier (2012) ao mostrar que em textos de autoria feminina, a relação entre a casa e a rua vai depender de vários fatores, a rua que popularmente remete ao perigo, a crimes, em personagens mulheres pode ser o contrário o lar é o cenário de guerra, ou um desconforto.

O horror ia tomando conta das coisas, das pessoas, das praças, dos carros, até dos animais da rua, que me pareciam mais avessos ao contato com os humanos, e eu estava pensando na partida. Ia me preparando. Chegaria um dia em que teríamos que partir. Pensava no plural, como há tantos anos fazia. Inscrevi a Vicky e a mim num curso de línguas. Havia algumas opções: as mais óbvias, francês, inglês e italiano, mas também, português, por que não? Vicky queria russo, disse a ela que era sério. Que tínhamos que contar com a possibilidade de precisar de um idioma estrangeiro. Ela nunca apareceu. (Vidal, 2012, p. 92).

Poucas são as memórias felizes ao lado do pai da narradora, ele a apresentou ao mar, é evidente, mas a deixava sozinha por horas, “ele ia e voltava e eu continuava seca, o cabelo duro de maresia” (Vidal, 2012 p.106). A figura do mar também nos faz inferir que seja uma forma de abrigo que não encontrou com o pai “me levou até a água, para um mergulho rápido e feliz”, (2012, p.106)

porém nem sabe se ao certo se foi assim, pois a narradora diz “o resto pode ser uma invenção porque estava bastante apagado” (2012, p.106).

A convergências entre os espaços nas duas obras fazem um paralelo com o que vemos abordando ao longo do texto, sobre as personagens escrita por mulheres e os lugares inóspitos e violentos que as cercam. Diante desses espaços tofopóbicos, a literatura surge como uma tofophilia, pois as protagonistas se recompõem por meio da escrita.

No próximo capítulo, retomaremos alguns intertextos de suas obras, para chegarmos mais próximos do corpo-escrita que se projeta na literatura de Vidal e Smanioto.

3- AS INTERTEXTUALIDADES ESPACIAIS

Nesta seção, seguimos com a ideia do estudo das espacialidades literárias e culturais das obras de Vidal e Smanioto a partir da perspectiva que textos são agregados a suas escritas. Entendemos o corpo da mulher como um intertexto cultural e como tal está atravessado pelos intertextos sociais e políticos que tanto as aprisionam como são usados como estratégias de liberdade. Nesse movimento, pretendemos explorar tanto as intertextualidades, usadas por Vidal em *Mar azul*, quanto as usadas por Smanioto em *Meu corpo ainda quente*. Estamos interessados em pensar como outras referências ficcionais e/ou históricas foram incorporadas ao processo ficcional.

Quando pensamos nas pistas do texto, estamos pensando também na memória estética dessas autoras, sobretudo na coleção de textos que elas usam para articular no processo de escrita-corpo. Tal memória literária, que também é política está relacionada ao duplo movimento que uma obra carrega, ora ao se referir a partes dela mesma, demandando um leitor atento a frases soltas, a relações amarradas anteriormente como em Vidal, o caso do diário do pai, e em Smanioto, a estrutura do texto. Essas duas estruturas textuais serão muito importantes para entendermos como pequenos detalhes se conectam e iluminam a leitura das obras.

Esses códigos e textos presentes nessas escritas reforçam uma particularidade da intertextualidade, movimento de identificação de lembranças que vão além da obra escrita pois podem fazer parte da coleção tanto literária-estética como jornalístico-política, já que o texto “compõe uma árvore com galhos numerosos com um rizoma mais do que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais” (Samoyault, 2008, p. 9). Portanto, estamos pensando em como os intertextos da violência contra a mulher estão articulados no texto ficcional de Vidal e Smanioto.

Para melhor definirmos nossas preocupações retomamos Samoyault quando articula a intertextualidade como uma abordagem teórica bipartida, que ora pode ser vista como fronteira textual: “um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido

por todos os enunciados (seu substrato)”; já no seu sentido mais estético pode ser identificada como “noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.)” (Samoyault, 2008, p.13)

Seguindo esse princípio metodológico, vamos optar por explorar os intertextos que as próprias autoras divulgaram em entrevistas, procurando amarrar os sentidos dessas lembranças para a confecção do tecido literário. Assim, o espaço do texto vai ganhar força à medida que elementos da própria construção textual forem acionados nos movimentos de escrita.

Retomando as principais ideias sobre a intertextualidade, reconhecemos que não existe uma teoria precisa ou fechada. É um debate aberto, mas que ainda assim, pode ser lido de duas formas diferentes: instrumento linguístico e noção poética. Entendido como um conceito amplo em que a intertextualidade se manifesta nos discursos, na linguagem social; ou visto de forma mais específica, quando se faz presente na literatura. E há, nesse estudo da intertextualidade, um conjunto de ideias de discursos anteriores, de retomada, de reescrita, das citações paródias.

3.1 OS DIÁRIOS E AS NOTÍCIAS

No caso de Paloma Vidal, em *Mar azul*, a construção se dá de forma muito implícita. As referências não são entregues de maneira direta. A própria autora comenta isso em uma entrevista para a Letras da UFC, disponível no YouTube, quando fala que o livro é atravessado por muitas homenagens, mas que elas só podem ser percebidas por um leitor atento, que conheça outras literaturas e consiga fazer essas conexões.

Podemos começar pelo próprio título, *Mar azul*. Paloma conta que se inspirou no mar próximo à costa de Buenos Aires e também no nome de uma cidade chamada Mar Azul. Além disso, o mar funciona como símbolo do que une Brasil e Argentina: o mesmo oceano que atravessa e liga os dois países. Isso é interessante porque estamos comparando uma obra argentina e outra brasileira, e o mar aparece como esse elemento que atravessa fronteiras, assim como as experiências históricas que aproximam os dois contextos, especialmente as

ditaduras, das quais ambos os países foram marcados. Paloma, inclusive, é filha desse período da ditadura argentina, e seu livro é atravessado por essas memórias.

A literatura, para ela, aparece como um espaço de problematização. Em entrevistas, Vidal fala da literatura como lugar de crise, de dessacralização, onde se pode dizer e elaborar aquilo que muitas vezes não está presente no cotidiano imediato. A literatura, então, funciona também como espaço social e de denúncia. Ao mesmo tempo, ela afirma que a literatura está em todos os lugares: no trânsito, no dia a dia, nos gestos simples. Em *Mar azul*, o enredo parece feito de pequenas ações: observar os pássaros, lavar pratos, acordar, ir a uma consulta médica. Dá a impressão de que “nada acontece”, mas esse nada é justamente o que aproxima o leitor, porque é a vida comum, o cotidiano, ela chama de “tom menor”, e dessa maneira a memória vai se construindo.

Vidal agradece, no livro, a autores que a inspiraram, como Mario Levrero, que também trabalha esse olhar para o cotidiano, segundo ela, para o personagem que observa o pátio, o tempo, a espera. Assim, a obra é marcada tanto pelas leituras quanto pelas experiências de vida da autora. O mar, inclusive, aparece de forma distinta: o mar da Argentina é descrito como escuro, revoltoso, violento; o mar do Brasil surge como mais claro, mais vivo, mais alegre. Essa diferença também carrega sentidos afetivos e históricos. Tais conexões intertextuais nos auxiliam em uma aproximação maior entre as relações espaço e tempo nessa narrativa e reforçam a relação do mar com a protagonista de Vidal, que pode ser percebida na estruturação da linguagem empregada tanto pelas personagens como pelo narrador e na ampliação do universo ficcional. (Samoyault, 2008, p. 98-100).

A epígrafe de *Mar azul* “Je me souviens pendant que je vis” em tradução livre: “eu me lembro enquanto vivo”, uma referência ao documentário “As praias de Agnès”, da cinegrafista e fotógrafa belga erradicada na França Agnès Varda, que trata da memória e da relação da cineasta com o mar desde a infância. No filme, Varda fala de como as praias a constituem, de como se sente incompleta quando está longe do mar. Essa ideia dialoga diretamente com a personagem do livro, uma mulher idosa que revisita suas memórias e cuja vida também é atravessada por essa relação com o mar. Tanto a narradora quanto a cineasta

estão em uma fase avançada da vida, o que reforça esse vínculo entre tempo, corpo, memória e espaço e nos convida a “trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo” (Samoyault, 2008, p.18). Tais percepções nos ajudam a entender a obra de Vidal como um recorte de fragmentos que aos poucos vão se unindo pela identificação das intertextualidades.

Assim, o livro se constrói como uma narrativa de memórias, atravessada pelas experiências pessoais de Paloma Vidal: ser filha de exilados da ditadura argentina, suas leituras de autoras feministas, suas referências literárias e cinematográficas. Diferente de *Meu corpo ainda quente*, que trabalha de forma mais direta com a autoficção, em *Mar azul* essas marcas aparecem de modo mais sutil, filtradas pela ficção e pela intertextualidade.

Outra referência importante é a da personagem Vicky, em que a escritora fez uma homenagem a Maria Victoria filha de um jornalista e escritor argentino Rodolfo Walsh, presa pela militares e para não morrer pelas mãos dos algozes atirou em sua própria face, segundo relato de um dos soldados envolvidos ela proferiu essas palavras: “Ustedes no nos matan – dijo -, nosotros elegimos morir” que em tradução livre é: “Vocês não nos matam, nós escolhemos morrer”, mesmo diante de vários soldados, ela não se rendeu, resistiu ao sistema opressor, o que muito lembra a Vicky da obra estudada “Ela não queria mais saber daquela história de menina burguesa .O teatro tinha que cumprir uma missão e, como atriz, se colocaria inteiramente a serviço disso. Era a primeira vez que a via afirmar sua vocação. Ela notou também e me disse com severidade :”el acontecimiento es la revolución.”(2012,p.133), para a Vicky da história as peças teatrais que escreviam com as amigas não podiam mais ser apenas de desvaneios adolescentes, Vicky queria mais, queria lutar contra a opressão tal qual a filha de Walsh, outra similaridade entre a obra de Vidal e Smanioto se faz com o fato de que na vida real Vicki adotou o nome de guerra de Hilda, que por coincidência é o nome da amiga da mãe de Jô do livro de Smanioto que também foi pega pelos militares “a Hilda voltou. Ela tinha sumido depois que o Pai foi embora e agora estava cheia de roxos nos pulsos e no pescoço, pulseiras e colares e nenhuma vontade de fazer bolo. Mal achou o caminho da nossa casa,

sorte que os pés foram sozinhos. Os olhos da Hilda nem estavam mais nela (Smanioto, 2020, p.78)

Voltando para a obra de Vidal, há um momento em que a personagem fala da saudade que sente de “Vicky”,

Quando escrevo isso é grande meu desamparo. Houve algo que não fiz para que ela sobrevivesse? Creio que a pergunta, que me parece tão imprescindível neste momento, era impensável então. Tínhamos medo. Pensávamos no pior, às vezes. Mas Vicky era quem nos estava salvando. Não tinha sentido achar que havia outra coisa a fazer; nem negar aquela experiência, mesmo para alguém
▸ sempre se sentiu fora dela como eu. Talvez eu sinta mais inveja do que culpa. Sua vida foi curta e arrebatada. O que sei é que até o dia de hoje seu sorriso me faz falta. (Vidal, 2012, p.141)

Tais elementos de construção textual reforçam o quando a obra é atravessada por diversos fragmentos de memória, já que a “autonomia e a individualidade” dessa escrita repousam sobre os movimentos do quais os textos nos convidam a fazermos (Samoyaul, 2008, p. 68). A referência a Vicki pode ir além quando pensamos que faz referência a uma jovem morta no contexto da ditadura argentina conforme lemos na carta que Rodolfo Walsh fez a sua filha “Carta para Vicki ,

Carta a Vicki
por Rodolfo Walsh

1º de octubre de 1976

Querida Vicki. La noticia de tu muerte me llegó hoy a las tres de la tarde. Estábamos en reunión... cuando empezaron a transmitir el comunicado. Escuché tu nombre, mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a sanguiarme como cuando era chico. No terminé ese gesto. El mundo estuvo parado ese segundo. Después les dije a Mariana y a Pablo: “Era mi hija”. Suspendí la reunión. Estoy aturdido. Muchas veces lo temía. Pensaba que era excesiva suerte, no ser golpeado, cuando tantos otros son golpeados. Sí, tuve miedo por vos, como vos tuviste miedo por mí, aunque no lo decíamos. Ahora el miedo es aflicción. Sé muy bien por qué cosas has vivido, combatido. Estoy orgulloso de esas cosas. Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más. No podré despedirme, vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero

cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizá te envidio, querida mía.
5 de octubre. Hablé con tu mamá. Está orgullosa en su dolor, segura de haber entendido tu corta, dura, maravillosa vida.
Anoche tuve una pesadilla torrencial, en la que había una columna de fuego, poderosa pero contenida en sus límites, que brotaba de alguna profundidad.
Hoy en el tren un hombre decía: “Sufro mucho.
Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año”. Hablaba por él, pero también por mí (Moreno, María, 2018, p. 19-20²)

² Querida Vicki. A notícia da tua morte me chegou hoje às três da tarde. Estávamos em reunião... quando começaram a transmitir o comunicado. Ouvi teu nome, mal pronunciado, e levei um segundo para assimilá-lo. Maquinalmente comecei a me benzer, como quando era menino. Não terminei esse gesto. O mundo ficou parado por esse segundo. Depois disse a Mariana e a Pablo: “Era minha filha”. Suspendi a reunião.
Estou aturdido. Muitas vezes temi isso. Pensava que era sorte excessiva não ser atingido, quando tantos outros são atingidos. Sim, tive medo por você, como você teve medo por mim, embora não o disséssemos. Agora o medo é aflição. Sei muito bem por quais coisas você viveu, combateu. Estou orgulhoso dessas coisas. Você me quis, eu te quis. No dia em que te mataram você completou 26 anos. Os últimos foram muito duros para você. Gostaria de te ver sorrir mais uma vez.
Não poderei me despedir, você sabe por quê. Nós morremos perseguidos, na escuridão. O verdadeiro cemitério é a memória. Ali te guardo, te emballo, te celebro e talvez te inveje, querida minha.
Querida Vicki. A notícia da tua morte me chegou hoje às três da tarde. Estávamos em reunião... quando começaram a transmitir o comunicado. Ouvi teu nome, mal pronunciado, e levei um segundo para assimilá-lo. Maquinalmente comecei a me benzer, como quando era menino. Não terminei esse gesto. O mundo ficou parado por esse segundo. Depois disse a Mariana e a Pablo: “Era minha filha”. Suspendi a reunião.
Estou aturdido. Muitas vezes temi isso. Pensava que era sorte excessiva não ser atingido, quando tantos outros são atingidos. Sim, tive medo por você, como você teve medo por mim, embora não o disséssemos. Agora o medo é aflição. Sei muito bem por quais coisas você viveu, combateu. Estou orgulhoso dessas coisas. Você me quis, eu te quis. No dia em que te mataram você completou 26 anos. Os últimos foram muito duros para você. Gostaria de te ver sorrir mais uma vez.
Não poderei me despedir, você sabe por quê. Nós morremos perseguidos, na escuridão. O verdadeiro cemitério é a memória. Ali te guardo, te emballo, te celebro e talvez te inveje, querida minha.
5 de outubro. Falei com tua mãe. Ela está orgulhosa

Vidal afirma em entrevista que essa figura foi inspirada nessa mulher real, que perdeu o pai de forma violenta no contexto da repressão. Essa memória da ditadura, das perdas e dos desaparecimentos, atravessa o texto de forma delicada, mas constante. Tal perspectiva reforça o quanto o texto é carregado de referencialidades, estabelecendo uma mola propulsora da interpretação dessa obra, que ora estabelece liames com a história, ora com a própria estrutura do texto.

Este romance também é atravessado pelo desejo de escrita como uma carta contra a violência sexual. No artigo *Maré em escrita em Mar azul*, Karine Mathias Döll e Keli Cristina Pacheco examinam a obra destacando a imagem do mar como metáfora de fluxo, travessia e escrita. Para as pesquisadoras, o romance de Vidal constrói uma narrativa que entrelaça memória individual e memória política, articulando o passado traumático (marcado pelo desaparecimento de uma amiga na ditadura argentina) à escrita como gesto de resgate e sobrevivência.

Döll e Pacheco sublinham que, em *Mar azul*, o corpo da narradora e o corpo da escrita são indissociáveis, uma vez que a voz feminina se faz presente como maré textual, avançando e recuando entre lembranças, lacunas e fragmentos herdados, principalmente os cadernos do pai, que funcionam como uma chave para se adentrar no corpo-escrita dessa obra. Assim, a análise insere a obra na tradição da crítica feminista que enfatiza que a escrita literária é também um momento de reflexão coletiva, pois vai contra as tradições do silenciamento mapeadas por Figueiredo (2021) e Gomes (2024).

Por ser construído por um intrincado jogo de memórias, *Mar azul* é um convite para conexões intertextuais. O livro se abre com um diálogo em que não sabemos, de imediato, de quem são as vozes que falam. Não há nomes, não há

em sua dor, segura de ter compreendido tua curta,
dura, maravilhosa vida.
Ontem à noite tive um pesadelo torrencial, no qual
havia uma coluna de fogo, poderosa, mas contida em
seus limites, que brotava de alguma profundidade.
Hoje, no trem, um homem dizia: “Sofro muito.
Quisera deitar para dormir e acordar daqui a um
ano”. Falava por ele, mas também por mim. (Tradução nossa)

marcação clara de quem é a narradora. Em entrevista, Paloma Vidal comenta que quis provocar justamente essa troca e essa confusão entre as vozes, a ponto de, durante a escrita, ela mesma às vezes se perder e não saber quem era quem: ora parecia que uma personagem era a narradora, ora o contrário.

Outro ponto de intertextualidade presente na obra *Mar Azul*, de Vidal, é a referência à poeta Alfonsina Storni, considerada uma das grandes precursoras do feminismo na Argentina. A presença de Storni funciona como uma homenagem e, ao mesmo tempo, como um diálogo com uma escrita que questiona o papel da mulher na sociedade, o controle sobre o corpo feminino e as relações de poder. Conforme aponta Rocha (2013), em *A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América*, a poesia de Storni, marcada por traços de um “romantismo tardio”, inscreve o corpo feminino como escritura literária e afirma uma voz feminina/feminista como reivindicação da diferença e do gênero. Segundo a autora, essa escrita possibilita a recuperação do discurso feminino/feminista na década de 1970.

No romance, essa referência aparece quando a personagem tem contato com os poemas de Storni por meio do namorado, que, de forma simbólica, tenta impedir esse acesso ao rasgar o caderno. Esse gesto evidencia a marca de uma relação abusiva e revela o temor de que a personagem entre em contato com ideologias que problematizam a submissão feminina, tal como ocorre na poesia de Storni.

Além disso, há uma aproximação simbólica entre a trajetória da poeta e a da personagem, especialmente pela relação com o mar. Alfonsina Storni suicidou-se em Mar del Prata e, em seu último poema, “Voy a dormir”, expressa o desejo de que o mar acolha seu corpo, transformando-se em sua morada final. De modo semelhante, a personagem de Vidal estabelece uma relação íntima com o espaço aquático, como se seu corpo e sua identidade encontrassem no mar um lugar de pertencimento e de repouso.

Voy a dormir

Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos encardados.
Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;

una constelación; la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.
Déjame sola; oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases A ituião
para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por telefono
le dices que no insista, que he salido...
(Storni, 1999, t.1, p. 600)³

Essas referências reforçam que a obra de Vidal é construída a partir de uma memória literária e histórica argentina, dialogando com figuras, textos e símbolos que compõem o arquivo cultural do país.

Para Luciana Paiva Coronel, o processo narrativo de *Mar Azul* está intrinsecamente ligado à reconstrução da corporeidade da protagonista. Segundo a autora, esse comportamento é o ponto de partida de uma escrita que tenta, a cada fragmento, reinscrever o corpo em suas próprias palavras.

Às lacunas afetivas, que culminaram no abandono completo do pai, seguiu-se o episódio traumático do estupro sofrido na adolescência, violências de diferentes ordens, que terminariam por criar uma situação de despertencimento amplo da personagem à própria corporeidade (Coronel, 2021, p. 196).

Ao longo da narrativa, o corpo deixa de ser apenas o espaço do trauma e passa a se afirmar como linguagem. Coronel (2021) observa que “o episódio inaugura o reconhecimento de uma linguagem corporal em sua autorrepresentação, que até então era de filha e passa a ser de mulher nesse e em outros breves interregnos” (p. 197). A violência que rompe a inocência também desperta uma nova forma de consciência do corpo, que se expressa

³ Tradução:

Dentes de flores, gorro de orvalho,
mãos de ervas, tu, gentil enfermeira,
prepara para mim os lençóis de terra
e a colcha de musgos cardados.

Vou dormir, minha enfermeira, coloca-me na cama.

Coloca uma lâmpada ao lado da minha cama;
uma constelação; qualquer uma que quiseres;
todas são boas; baixa um pouco a luz.

Deixa-me em paz; ouves os botões a desabrochar...
um pé celestial embala-te lá de cima
e um pássaro traça alguns compassos de A ituião para ti
para que possas esquecer... Obrigada. Ah, mais uma coisa:
se ele ligar de novo,
diga-lhe para não insistir, que eu saí... (Storni, 1999, vol. 1, p. 600) (Tradução nossa)

não apenas na dor, mas na escrita. O corpo passa a falar, mesmo que em fragmentos

Para finalizar, vamos explorar o diário do pai como um intertexto que merece destaque no processo de escrita. A protagonista encontra os cadernos do pai, já falecido, quando vai ao apartamento dele em Brasília. Eles estavam afastados havia anos. O pai sofria de Alzheimer e escrevia para tentar não esquecer as coisas. Guardava tudo em diários. Com a morte do pai, a narradora tenta se reencontrar por meio dessa escrita do outro. Ela lê os cadernos e começa a escrever nas folhas ao contrário, no verso, como se fosse ocupando o mesmo espaço, buscando um elo com o pai, tentando entender a relação entre os dois. Há aí uma tentativa de junção, de sobreposição de vozes, de construir um “nós” a partir da escrita.

Enquanto o pai escreve para lembrar, para não perder a memória, ela escreve desejando justamente que algumas lembranças deixem de doer. Suas memórias são atravessadas por perdas e traumas: a morte da amiga, a ausência do pai, o abuso que sofreu, a mudança de país, a solidão. A escrita aparece como um modo de elaborar tudo isso, de tentar se compreender e, de alguma forma, fazer as pazes consigo mesma.

Essa estrutura cria a ideia de um livro dentro do livro. Ao mesmo tempo em que lemos *Mar azul*, lemos também os diários do pai e os escritos da filha sobre esses diários. A narrativa se constrói nesse vai e vem, como ondas, retomando o movimento do mar que atravessa todo o romance. Há, portanto, um texto que contém outros textos, outras camadas de memória e de voz, reforçando essa ideia de que a escrita é o lugar onde essas histórias se encontram e se sobrepõem.

3.2 OS INTERTEXTOS CORPORAIS

No caso de Sheila Smanioto, as intertextualidades estão voltadas para o processo criativo e às experiências com o próprio corpo. Nesse sentido, os intertextos sociais podem ser identificados nos discursos machistas de opressão do corpo da mulher. Para esse segmento, vamos explorar a perspectiva de

Gomes que reconhece o corpo feminino, quando representado na literatura como “um arquivo que tanto pode ser ligado à série estética, como à histórica” (2021, p. 152). Smanioto explora tanto experiências coletivas como pessoais, quando afirma que o corpo abandonado é o corpo que ela vivenciou em cenas de assédio.

Outro destaque da obra dela é a referência aos seus próprios textos. Nesse movimento de retomar suas experiências pessoais e estéticas, sua literatura se configura como uma escrita-corpo no duplo movimento de falar do próprio texto e da violência contra a mulher. Nesse caso, destacamos a importância de os intertextos funcionarem como referencialidade para sua escrita, estabelecendo limites com o real e com a própria obra. Assim, vamos precisar costurar alguns percursos por meio da interpretação desses intertextos, já que “não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limita ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta” (Samoyault, 2008, p.91).

Em entrevista⁴, Smanioto conta que passou por crises psicológicas, por um transtorno de bipolaridade que afetou também a parte neurológica, e que, por isso, precisou reaprender a escrever num sentido bem concreto. Ela diz que perdeu aquele rigor mais acadêmico, mais metódico da escrita. O método, como ela mesma fala, se desfez um pouco. A partir daí, passou a escrever muito mais pela inspiração, pelo impulso. O corpo fala antes da lógica. Antes havia mais controle, mais medida; hoje ela se lança, se entrega a essa escrita que ela chama de quase mágica: 99% inspiração e 1% uma força erótica do corpo. Não como algo passivo, mas como um raio, uma descarga. A inspiração não é espera, é movimento, é tensão. O corpo se prepara para receber esse impacto e tenta manter esse impulso vivo na escrita.

Por isso, o fluxo da narrativa de *Meu corpo ainda quente* demanda um leitor atento. A perspectiva desse leitor que se desloca por trechos subjetivos que parecem montagem de fragmentos é muito importante, visto que ele precisa mudar de posições para identificar os intertextos que fazem parte desse jogo da escrita: ora pessoal, ora coletivo. Para Samoyault (2008), a posição do leitor é

⁴ Esta entrevista foi dada para o canal *elasnaescrita* no dia 21 de Junho de 2021. E está disponível em: <https://youtu.be/2YAveXOi8oo?si=YcXyyEZ9Ca8kUldx> Acesso fev de 2026.

fundamental para identificação dos intertextos de uma obra. A pesquisadora francesa reconhece três tipos de leitores: o lúdico, o hermeneuta e o ucrônico. O primeiro explora as injunções e os índices explícitos do texto, que permitem a localização das referências e, para isso, ativa seu conhecimento de mundo. O segundo vai além das pistas explícitas e procura índices em pequenas referências, mas é capaz de juntar o quebra-cabeça a partir do conjunto de pistas intertextos que são disponibilizados no texto. O terceiro tenta propor novos sentidos ao texto a contextualizar outras intertextualidades possíveis, aquelas que serão mediadas pelo conhecimento leitor real.

Essas posições de leitor são importantes para a compreensão do texto de Smanioto, no qual há também o espelhamento entre corpo e escrita. Ela busca pela palavra que provoque efeito físico, que libere algo no corpo, trabalhando com razão e criação juntas, mas sem hierarquia: a razão não vem para dominar, vem para atravessar. Esse gesto também é político e feminista, porque a escrita parte das dores, das violências, das experiências do corpo feminino como forma de protesto como analisamos no primeiro capítulo.

Nos seus livros, a intertextualidade acontece nas referências a suas obras anteriores. Por exemplo, em *Meu corpo ainda quente*, a personagem Jô é neta de uma das mulheres que aparece em *Desenterro* (2015). São gerações de mulheres marcadas pela fuga, e violência. O corpo aparece como território, como lugar invadido, como corpo baldio, explorado, violado. O corpo da mulher como espaço de ocupação forçada. Essa imagem dialoga, por exemplo, com o conto “Mulher cobra”, publicado em 2018, explorando uma intertextualidade mais objetiva que o leitor lúdico é capaz de identificar como nos sugere Samoyault, que fazer literatura é ter a “memória da escritura” (2008, p.68).

Smanioto conta que “Mulher cobra” nasceu de uma experiência concreta: quando se sentiu invadida por um homem que a encarava repetidamente num ponto de ônibus. Essa sensação de ameaça, de invasão, transforma-se em linguagem, em mito, em corpo que se metamorfoseia. Há também a referência a Clarice Lispector, à cena do trem, à mulher observada, atravessada pelo olhar do outro.

Em *Mulher-bicho*, por exemplo, ela conta que a história surgiu a partir de algo que ouviu da mãe: o relato de uma mulher que aparecia nas matas, com aspecto estranho, quase animal, associada à loucura. Esse imaginário oral, essa memória familiar, se transforma em conto. Assim, como em Paloma Vidal, a escrita de Smanioto é atravessada por experiências de vida, por sonhos, por relatos, por memórias, e quem lê seus livros percebe essas recorrências, essas vozes que voltam, essa rede interna de textos.

O feminismo atravessa toda essa construção. A intertextualidade não é só entre livros, mas entre temas: o corpo da mulher, a violência, a resistência, a memória, a ditadura. Ela escreve a partir desse lugar conquistado no próprio corpo. Quando a inspiração vem, ela diz que é atravessamento: ela vira a personagem, entra nesse fluxo, e não tenta controlar de forma racional. As palavras passam primeiro pelo corpo e só depois chegam ao papel. Em *Meu corpo ainda quente*, isso aparece de forma muito clara: a escrita em primeira pessoa, o corpo violado, a tentativa de se reencontrar por meio da palavra.

A repetição é um recurso forte: corpo, corpo, corpo; vermelha, vermelha, vermelho; sangue. A linguagem cria imagens físicas, sensoriais, de violência e resistência ao mesmo tempo. A palavra funciona quase como golpe, como marca no corpo do texto. Isso dialoga com *Mar azul* na medida em que as duas obras são atravessadas pela ditadura, pela memória, pela água, pelo mar, pelo corpo como lugar de inscrição da história.

Em *Meu corpo ainda quente*, Jô escreve para a mãe, para a amiga da mãe que foi assassinada, para todas as mulheres violentadas e mortas. A escrita vira um ato de denúncia e de luto. Assim como Paloma Vidal constrói *Mar azul* como uma espécie de livro para Vicky, como memória e homenagem, Smanioto escreve para os mortos, para as mulheres silenciadas, para as gerações marcadas pela violência política e pelo patriarcado.

Esses dois livros se encontram nesse ponto: a memória como algo que atravessa, a escrita como forma de dar voz, de criar ligação com quem não está mais. Nada é totalmente novo, como ela mesma diz: tudo já foi dito, mas cada autora diz de novo, com sua voz, com seu corpo, com sua experiência. A literatura funciona como uma grande rede, uma cadeia de vozes que se repetem,

se transforma, se respondem. Cada obra tem sua singularidade, mas todas fazem parte desse mesmo tecido, dessa mesma corrente de memória, de dor, de resistência e de escrita.

Segundo Samoyault, no capítulo “Memória da Literatura” (2008, p. 62), a intertextualidade é entendida como o resultado de um trabalho constante da memória da escrita, um trabalho técnico, objetivo, sutil e, às vezes, até aleatório. Essa memória é formada pelas obras que vieram antes e pelas que são contemporâneas, e é nela que todo novo texto vai se inscrever.

Ao explorarmos a leitura por meio dos intertextos da obra de Smanioto conseguimos expandir os sentidos de sua obra. Ela reconhece que os textos anteriores são retomados em sua escrita. Se pensamos no leitor, ativamos várias lembranças: da literatura, da cultura, da nossa própria experiência. Cada leitura é, assim, um encontro entre memórias diferentes, a memória da obra, a memória coletiva e a memória de cada leitor.

A memória da literatura é, portanto, carregada e estratificada. Ela se mistura com a memória individual, mas seus vestígios permanecem como base para o surgimento de uma obra nova. Cada texto nasce desse acúmulo e, ao mesmo tempo, transforma o que recebeu.

Desse modo, a literatura se apresenta como marcada pelo tempo. Como em um jogo de espelhos, os textos refletem uns aos outros, preservando traços do passado e produzindo novos sentidos, de modo que a vida e a literatura passam a compartilhar essas memórias que se reescrevem continuamente.

Tanto Vidal como Smanioto destacam isso em suas obras, embora de formas distintas, mas denunciativa, uma em forma de um silêncio que fala através das lacunas, no não dito, mas que está ali como artefato incisivo de abuso, a outra consta ao trazer explicitamente e repetidas vezes o nome do espaço que fere não a Jô como também o coletivo.

Essa concepção de memória e de diálogo entre textos aproxima-se da noção desenvolvida por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991) Para a autora, a arte pós-moderna é autoconsciente e se constrói como uma “arte dentro do arquivo”. Trata-se de uma literatura que sabe que vem depois,

que se reconhece inserida em um acervo histórico e literário, e que trabalha a partir dele.

Esse arquivo não é apenas histórico, mas também textual: é o mundo da literatura composto por outros textos. As obras não existem de forma isolada, nem como simples cópias ou referências, mas como textos que estão sempre dentro de outros textos, em uma rede de intertextos. Assim, cada nova escrita dialoga com esse arquivo, reativando, transformando e reescrevendo as memórias que a antecedem

A escrita que emerge de contextos marcados pela violência e pela morte exige formas narrativas específicas. Fragmentação, silêncio e retomada de memórias atravessam as obras analisadas, indicando que as obras evidenciam a escrita oriunda de mortes e violência como expressões de poder.

3.3 A NECROESCRITURA DAS HOMENAGENS

As intertextualidades de Vidal e Smanioto nos remetem a uma literatura de revisão em que as mulheres que sofreram violência são homenageadas. Por exemplo, a narradora de *Mar Azul* escreve para Vicky morta. Ainda nesse ínterim, podemos retomar a cena na qual elas estão conversando e o livro se fecha, demonstrando a certeza de que ela vai elaborar uma peça para contar ao mundo o que ela sofreu: o estupro. Já em *Meu corpo ainda quente*, Smanioto também retoma a ideia de que o seu livro é uma carta a todas as mulheres que sofreram violência e foram mortas como sua mãe e Hilda. Ela encerra o livro com o verbo “escrever”. Finalizar o livro com uma ideia de início fortalece a ideia de corpo-escrita que atravessa esta pesquisa. Tal imagem de iniciar pelo fim também sugere que a dor vivenciada por essas mulheres é agora transformada em homenagem. A partir dessa constatação, esta seção propõe uma leitura articulada da necroescritura como uma experiência do corpo-escrita.

No artigo *Entre os mortos, recolher a escrita: processos criativos e escrita de mulheres*, Santos (2025) afirma que a escrita de mulheres é construída coletivamente,

A partir de uma escrita que margeia experiências e símbolos culturalmente sólidos, enquanto equilibra-se entre duas vozes: aquela silenciada e insistentemente borrada pelo cânone; aquela dominante, marcada pelo discurso falocêntrico (Santos, 2025, p. 118).

Essa formulação dialoga diretamente com as vozes presentes nos romances *Mar Azul* e *Meu corpo ainda quente*, que margeiam esse espaço transgressor ao saírem da tradição canônica e escreverem as vozes de duas mulheres, embora uma seja branca e privilegiada e a outra esteja nas entranhas de um território marginalizado, marcado por dificuldades econômicas. Entretanto, ao serem ambas violentadas em um contexto de ditadura, rompem com o cânone ao exporem suas dores, ao falarem de si, de seus corpos e das violências que as atravessam.

Santos observa ainda que “as práticas de comunalidade e de desapropriação da autoria podem ser os processos centrais da criação de suas obras” por meio do tensionamento do cânone e do intenso diálogo com as realidades que nos atravessam, num gesto de “leitura-escrita-leitura” que permite à literatura nos conduzir “para longe da indolência e da confirmação do estado das coisas”, sobretudo quando pensamos “em todas as mortes, objetivas e subjetivas, a que nós mulheres nos encostamos ao longo da vida” (Santos, 2025, p. 119).

A partir disso, é possível perceber um novo modo de fazer Literatura, construído a partir dos borrões que, no caso, são as vivências femininas que por muitos anos foram escritas pelos homens na tradição literária. Assim, Santos parte não apenas do trauma individual de cada mulher, mas das dores coletivas que as atravessam como motor gerador de uma escrita que rompe com o modelo ao qual o cânone está acostumado.

Nesse sentido, quando a autora afirma que “a escrita emerge como espaço de contorno de algo indizível da experiência, do trauma, do sujeito frente à própria opacidade e seu horror” (Santos, 2025, p. 120), podemos compreender as escritas das protagonistas de Vidal e Smanioto como produções que surgem após o horror do espaço ditatorial em que estavam inseridas. Ambas escrevem como forma de subverter a lógica do trauma, de se reinventar, de se descobrir para além de um estupro e das violências sofridas nos lugares que habitavam.

Ao trabalhar com a noção de necroescritura, Santos afirma que, a partir da poética da desapropriação cunhada por Garza, esse conceito se torna um operador fundamental para compreender a construção simbólica do mundo, além de permitir a leitura de textos produzidos em condições específicas de precariedade e vulnerabilidade, típicas do capitalismo e de suas práticas de biopoder (Santos, 2025, p. 124).

Em *Meu corpo ainda quente*, a narradora-protagonista, Jô, escreve sob a sombra de todos os mortos de Vermelha: o peso do pai estuprador e morto pela mãe, a amiga Hilda, as duas mulheres assassinadas como forma de castigo moralizador e os inúmeros corpos jogados no córrego, corpos políticos, vítimas de um sistema de extermínio. Em *Mar Azul*, a narradora escreve para seus mortos, especialmente para Vicky, sua amiga desaparecida por ser militante durante a ditadura argentina. Ela escreve para Vicky como forma de contar ao mundo o abuso que viveu, fazendo da escrita um ato de ressignificação da própria dor.

Por fim, Santos afirma que “recolher os mortos pela escrita exige um comprometimento que rompe com a pura invenção literária e com a contagem dos corpos”, avançando na reformulação da própria categoria de realidade e assumindo uma posição diaspórica frente ao cânone literário, sendo necessário, portanto, assumir esse luto e esses mortos como articuladores do próprio fazer literário (Santos, p. 125). Em Vidal e Smanioto, esse gesto se materializa na escrita que se constrói a partir dos escombros da violência, transformando o corpo, a memória e o trauma em matéria de linguagem e em força de resistência.

No artigo *do feminicídio à escritura*, a pesquisadora Jocelaine Santos aborda a escrita e a violência por meio da análise do livro da escritora Cristina Rivera *O verão de Liliana*, em que conta a história de uma jovem mexicana que foi morta e estuprada pelo companheiro aos 19 anos. A autora do artigo reflete sobre como as escritas dos mortos, das vítimas de violência de gênero, repercutem na sociedade através da literatura. Ela aponta que o cânone, a tradição eurocêntrica da literatura, repercute e “reifica” esse poder dominante sobre os corpos femininos. Dar voz e poder às mulheres do Cone Sul que sofrem essas violações é “retomar o direito de não ser revitimizada e transformada

apenas em estatísticas” (Santos, 2024, p. 10). É isso que faz Garza: revive, através da escrita, sua irmã Liliana, que foi assassinada.

Como Santos explica, todas podemos ser Liliana. Em um trecho que ela cita no artigo, do livro *O verão de Liliana*, destaca-se que a única diferença entre a leitora do livro ou qualquer outra mulher e Liliana é que Liliana topou com um assassino o que nos mostra a cruel facilidade que o patriarcado tem de nos matar. Nada nos salva ou protege desse maldito encontro com a morte e a violência. Assim, quantas são as vítimas silenciadas duplamente no ato do abuso e no depois? Quantos são os apagamentos silenciosos de vozes que talvez nunca tenham falado o que sofreram? E quantas, ao expor, foram desacreditadas ou, pior, culpabilizadas pelo ato sofrido?

No decorrer de a autora traz o conceito exposto por Garza: a necroescritura, que é justamente a escrita dos que foram silenciados, mortos e excluídos pelo biopoder e pela política de extermínio de gênero. Por isso, a necroescritura vem como um articulador de resistência através da escrita. Aqui opera uma nova roupagem da literatura: a de “curar feridas pela escrita, já que, para ela, toda escritura é coletiva” (Santos, 2024, p. 12). A literatura, como ferramenta política e literária, teria assim a capacidade de proporcionar às mulheres e às vítimas um instrumento de poder, de voz e, sobretudo, de cura. Porque já basta que nos matem, nos caem não podem nos tirar a capacidade de nos subverter, reinventar e resistir a esse sistema opressor e assassino.

Meu pai decidiu anotar o que estava perdendo nestes cadernos, que hoje são minha herança. Desde cedo adquirir também o hábito da anotação. Quando Vicky e eu inventávamos histórias as cidades eram obscuras. No tempo livre até que viessem nos buscar depois do fim das aulas, inventávamos histórias que escrevíamos e ensaiávamos. Tínhamos já um pequeno repertório que recriávamos com algumas mudanças: a menina era abandonada pelos pais e ia morar com uma tia num subúrbio distante; eles morriam e ela perambulava pela cidade à procura de um lugar para ficar; ela não sabia onde estava e pedia ajuda a um homem que a conduzia por ruas temíveis, fazíamos isso sentindo que era algo proibido. Lembro de Vicky chorando, se debatendo, pedindo clemência. Muito cedo nossas fantasias iam percorriam caminhos sombrios (Vidal, 2012, p. 42).

A escrita surge como gesto de sobrevivência diante do apagamento imposto pelo espaço político da ditadura argentina. A narradora, filha de um exilado, herda dos cadernos do pai não apenas um legado familiar, mas uma forma de resistir ao silenciamento coletivo. “Meu pai decidiu anotar o que estava

perdendo nestes cadernos, que hoje são minha herança” (Vidal, 2012, p. 42). A escrita paterna aparece, assim, como tentativa de preservar aquilo que o regime autoritário tenta apagar: a memória, a subjetividade, a própria existência. Ao tomar esses cadernos como herança, a narradora transforma o gesto do pai em continuidade um modo de reinscrever a experiência do exílio e da perda na linguagem.

O ato de anotar, aprendido desde a infância, converte-se em hábito e, sobretudo, em prática de resistência: “desde cedo adquiri também o hábito da anotação” (Vidal, 2012, p.42). Nesse gesto aparentemente simples o de escrever a protagonista encontra uma maneira de sobreviver simbolicamente ao trauma. Se o corpo foi silenciado pela dor e pela violência histórica, a escrita se torna o espaço onde esse corpo pode existir. O caderno é corpo simbólico, pele que abriga o que não pôde ser dito. A palavra, então, substitui a voz interdita; a anotação é o que resta da liberdade em um país onde a fala se torna perigosa.

A herança dos cadernos e o impulso de escrever desde cedo também revelam o modo como o espaço autoritário infiltra-se na subjetividade das personagens. O ato de escrever é ambíguo: é resistência, mas também sintoma da repressão. Em meio à violência e ao medo, a escrita se torna o único lugar possível para existir um espaço íntimo de refúgio dentro de um território tomado pelo controle. Essa dimensão se intensifica quando a narradora recorda os jogos de infância com Vicky, a amiga desaparecida durante a ditadura:

Quando Vicky e eu inventávamos histórias as cidades eram obscuras. No tempo livre até que viessem nos buscar depois do fim das aulas, inventávamos histórias que escrevíamos e ensaiávamos. Tínhamos já um pequeno repertório que recriávamos com algumas mudanças: a menina era abandonada pelos pais e ia morar com uma tia num subúrbio distante; eles morriam e ela perambulava pela cidade à procura de um lugar para ficar; ela não sabia onde estava e pedia ajuda a um homem que a conduzia por ruas temíveis. Fazíamos isso sentindo que era algo proibido. Lembro de Vicky chorando, se debatendo, pedindo clemência. Muito cedo nossas fantasias já percorriam caminhos sombrios (Vidal, 2012, p. 43).

Essas memórias infantis, ambientadas em “cidades obscuras”, antecipam a violência e o medo de que se tornariam reais durante a ditadura. As brincadeiras de contar e encenar histórias já carregam o imaginário da perda, do abandono e da violência contra o corpo feminino. Ao mesmo tempo, revelam a consciência precoce de que narrar é perigoso “fazíamos isso sentindo que era

algo proibido” Vidal, 2012, p.43). Assim, o espaço da narrativa a cidade obscura reflete o espaço histórico a Argentina ditatorial, onde o medo e o silêncio moldam a experiência das mulheres.

A escrita, nesse contexto, assume a função de contra língua, uma fala subterrânea que resiste à censura e reinscreve o corpo e a memória. Ao narrar o desaparecimento de Vicky e o exílio do pai, a protagonista faz da palavra uma forma de permanência. O espaço físico da ditadura opressor, vigiado e violento se converte em espaço simbólico dentro do texto, onde a linguagem abriga o que a história tentou apagar. Como o corpo da narradora, a escrita é ferida, fragmento e sobrevivência.

Dessa maneira, em *Mar azul*, a escrita é o que resta quando o corpo é sequestrado pela violência e o espaço é tomado pelo medo. Anotar é resistir, recontar é existir. O caderno herdado do pai e os jogos de invenção com Vicky compõem uma genealogia feminina da palavra: o pai que escreve para lembrar e a filha que escreve para sobreviver. Entre a herança e a perda, entre o corpo silenciado e a cidade que sufoca, Paloma Vidal inscreve a escrita como o último território de liberdade um espaço de linguagem que desafia o esquecimento e transforma o trauma em memória.

Eu posso falar em arrebatamento, porque desde o primeiro instante achei que estas palavras, esta cadência, este modo de chamar o mundo seriam meus em alguma medida. Especialmente certas palavras me faziam ser diferente e eu queria aceitar essa revolução íntima. Sabia que eu poderia aceitar isso, que estava em mim essa liberdade, por motivos que naquele momento eram bastante obscuros (Vidal, 2012 p.93).

A perspectiva da necroescrita também pode ser apontada no livro de Smanioto, visto que há a metáfora do livro dentro do livro. Essa imagem é possível quando interpretamos o texto que Jô é convocada a escrever funciona como metáfora da própria obra *Meu corpo ainda quente*. Quando a Loucura sussurra “escreva o livro”, não é apenas um chamado à narradora, mas à própria autora, à mulher que escreve para não morrer. “Os termos do pacto, a única canção capaz de acordar meu Corpo é por isso que esse bicho diante de mim coça o ouvido, ele coça e a Loucura repete: Escreva o livro” (Smanioto, 2020, p. 104-105). O pacto aqui é entre corpo e linguagem: a sobrevivência depende da

capacidade de transformar a dor em palavra. A Loucura, longe de ser patologia, torna-se força criadora a lucidez de quem compreende que só a escrita pode salvar o corpo da aniquilação.

O texto também propõe uma reconfiguração do corpo como território em movimento: “Você vai montar no Mundo e vai sentir o vento no rosto, o galope, o sorriso [...] Você é Carne e é Alma e é Palavras [...] Uma história para tomar seu Corpo de volta” (*Smanioto*, p. 104). O corpo, outrora espaço de opressão, torna-se o próprio veículo da liberdade. O “galope do corpo” representa o ritmo da escrita o impulso vital que conduz a protagonista para fora da dor. O corpo que escreve e o corpo escrito se confundem, instaurando um espaço de autoafirmação em que palavra, carne e alma se fundem.

Assim, *Meu corpo ainda quente* se realiza como um livro dentro de outro livro a narrativa de Jô é, simultaneamente, a narrativa de Smanioto e de todas as mulheres que escreveram para sobreviver. Cada palavra é uma porta que se abre sobre o corpo violentado e o restitui à vida. A escrita torna-se o gesto de resistência que impede o desaparecimento total, o pacto que renova a presença. Smanioto realiza, pela literatura, essa potência: a de fazer da escrita um corpo, e do corpo, um texto insurgente.

Dessa forma, a obra de Smanioto inscreve-se como um manifesto da escrita de resistência feminina um texto que nasce da Loucura, do trauma e da necessidade vital de contar. Escrever é, aqui, o mesmo que respirar: um modo de não desaparecer, de manter o corpo vivo nas margens do papel. Essa narrativa constrói, portanto, uma poética em que o corpo é simultaneamente machucado e instrumento de força. O corpo fragmentado e despossuído da protagonista carrega os traumas de uma sociedade violenta, mas também se converte em espaço de reescrita, onde a linguagem reinscreve a experiência feminina na história. Assim, a obra de Sheyla Smanioto reafirma o corpo como espaço estético e político, no qual se travam as guerras históricas contra as mulheres, mas também onde se forjam novas possibilidades de vida, como discorreu Figueredo (2019) com a carta-testemunho.

A perspectiva da necroescritura em *Smanioto* está presente na homenagem que ela faz às mulheres mortas em sua infância sua mãe e Hilda.

A linguagem de Smanioto acompanha essa violência, intensificando-a: fragmentada, crua, permeada de metáforas que expõem a brutalidade da experiência feminina em uma sociedade patriarcal. Em seu texto o corpo feminino não é apenas tema ou metáfora, mas o próprio campo de batalha da narrativa: lugar em se inscrevem o estupro, o feminicídio, a morte e, ainda assim, a resistência pela palavra. Essa dimensão poética e política se intensifica quando a narradora afirma:

Toda a minha pele é pele de mão fazendo castelo com a areia do mundo, tudo em volta do Corpo é matéria e é sussurro. O Corpo é o papel, a tinta e a pena, é meu abraço nesse Mundo, um mestre e um bicho, uma carta com meu destino escrito. Esse Corpo é fera, é planta, é êxtase, e eu? Quem sou? quando as mulheres me sussurram com o trote de seu sapateado em meu ouvido. Corro com o Corpo atravessando o Tempo, o frio na barriga e o grito (Smanioto, 2020, p. 114).

Essa passagem condensa a potência do corpo-escrita como gesto de reconciliação entre dor e linguagem: o corpo é ao mesmo tempo matéria e instrumento, ferida e voz. A escrita emerge, assim, como prolongamento da carne, um modo de existir e resistir no mundo.

Essa alienação em relação ao corpo torna-se mais explícita quando a narradora se pergunta: “Esse Corpo não é meu?” (Smanioto, 2020, p. 5). O questionamento dirigido à mãe não se limita a uma dúvida íntima, mas expressa um dilema político: o corpo feminino, em contexto patriarcal, é socialmente expropriado. Desde a infância, Jô compreende que sua corporalidade não lhe pertence, mas é vigiada, disciplinada e apropriada pelo outro. Gomes (2024, p. 97) observa que “o corpo abandonado é um corpo-resistência, apontando o território da literatura como de revisão do monolinguismo misógino” Assim, o corpo de Jô é, desde cedo, um corpo despossuído e marcado pela ausência de autonomia, mas também o ponto de partida para uma consciência insurgente.

A lógica de desapropriação é reforçada pela fala da mãe, que busca proteger a filha da violência, mas, ao fazê-lo, reafirma a pedagogia do apagamento: “Mas e o Corpo, Mãe, também sofre? ‘Por isso botei seu nome de João. Agora você quer ser mulher, você sabe o que é ser mulher?’” (Smanioto, 2020, p. 9). O nome masculino é ao mesmo tempo escudo e prisão, pois indica que, para viver, é preciso ocultar-se, produzindo também uma violência velada,

esconder-se em uma identidade que a violaria, para fugir de os abusos dos homens ter que fingir ser um deles.

Essa pedagogia se intensifica em Vermelha, onde a sobrevivência exige mutilação simbólica. A metáfora da “planta rasteira” traduz de forma contundente a contenção imposta ao corpo. O corpo periférico, pobre e feminino, como o de Jô, é forçado à redução e ao silenciamento como forma de sobrevivência.

Essa leitura é ampliada quando se considera a perspectiva de Verónica Gago (2020), para quem o corpo feminino é historicamente tratado como território conquistado e explorado. Essa concepção ecoa na narrativa de Smanioto: a “planta rasteira” de Vermelha é a imagem da expropriação histórica dos corpos femininos, reduzidos à condição de matéria-prima do patriarcado.

Essa dimensão afirmativa emerge de modo contundente na frase: “Cada Corpo que desaparece é político” (Smanioto, 2020, p. 25). O corpo que desaparece não é apagado, mas reinscrito como gesto político. Narrar o corpo desaparecido é recusar o apagamento estatístico e reinscrevê-lo como território de luta. Assim, o texto de Smanioto resiste à lógica do silêncio, afirmando que cada corpo ausente permanece presente na memória coletiva como acusação e como política. Em *Meu corpo ainda quente* (2020), o gesto de escrever surge como último ato de resistência. A escrita é o que resta quando o corpo foi esvaziado, violentado, fragmentado e, paradoxalmente, é também o meio pelo qual ele pode ser refeito. No trecho em que a narradora ouve a voz da Loucura ordenando-lhe que escreva, o texto se converte em um ritual de ressurreição: “É pros seus ossos que você vai contar uma história até a carne brotar de volta. Não as histórias que já te contaram sobre você. É tudo mentira. Você precisa de uma nova. Você vai contar essa história. E cada palavra vai abrir uma porta.” (2020, p. 104). O imperativo da Loucura instaura a urgência da criação: escrever é recuperar o corpo, devolver-lhe carne, nome e destino. A Loucura, personificação da voz interior feminina sufocada, torna-se guia e testemunha do renascimento.

O corpo, outrora reduzido ao silêncio e à dor, reaparece aqui como espaço de invenção. A escrita de Jô é o movimento que transforma a matéria ferida em linguagem, a mutilação em narrativa. O verbo “contar” adquire uma força dupla:

contar como narrar e contar como dar forma o ato de enumerar partes dispersas para reconstituir um corpo despedaçado. Essa imagem dialoga com a concepção de corpo-escrita trabalhada por Gomes: “as obras literárias que se posicionam contra o imaginário do estupro podem ser lidas como contranarrativas, trazendo esperança ao explorar a escrita como um corpo de luta” (Gomes, 2024, p. 94). Em Smanioto, a escrita não apenas representa o corpo, mas o faz nascer de novo é o ato de escrever que produz carne, que devolve à protagonista o que lhe foi arrancado.

Assim, a perspectiva do corpo-escrita ser lido como uma carta-testemunho-testamento ressalta a importância da obra de Smanioto para a literatura brasileira contemporânea como uma obra feminista. Eurídice Figueiredo (2021) que, em *Escrever contra o silenciamento do estupro: Vista chinesa, de Tatiana Salem Levy*, propõe uma reflexão potente sobre a necessidade de romper o silêncio que envolve a violência sexual contra mulheres. Para Figueiredo, “as sobreviventes devem tentar superar o trauma e, na medida do possível, falar (respeitando quem não quer/consegue falar)” (Figueiredo, 2021, p. 56). Esse ato de falar ou escrever configura-se como um movimento de resistência ao apagamento histórico do corpo feminino, reafirmando que “o estupro não pode definir a vítima [...] o estuprador não pode sair vitorioso e ser seu algoz para sempre” (Figueiredo, 2021, p. 56). Assim, a escrita torna-se uma forma de libertação e de reapropriação do corpo violado.

Por essa abordagem, ressaltamos a importância de a escrita ser considerada um “dispositivo narrativo-terapêutico”. Para Figueiredo, (2021, p. 60), o gesto de escrever converte-se em ritual de cura e em inscrição simbólica do corpo, ecoando a noção de “corpo-escrita” como uma ficção que ocupa esse duplo lugar de se projetar contra o silenciamento da violência contra a mulher ao mesmo tempo que pulsa o corpo feminino como espaço de reescritas de resistência.

A necroescritura se projeta como uma interface da literatura de autoria feminina no caso de Smanioto, já que sua escrita opera como rito de reconstrução. Como afirma a narradora: “Você é Carne e é Alma e é Palavras. É pros seus Ossos que você tem que contar uma história. Sempre foi. Uma

história para tomar seu Corpo de volta” (Smanioto, 2020, p. 104). A narrativa se transforma, então, no próprio espaço habitável. A casa que foi campo de batalha ressurgue como texto; o corpo violado ressurgue como palavra. O retorno à casa, portanto, não é físico, mas simbólico: pela linguagem, Jô reconstrói uma morada possível sua casa-corpo, feita não mais de dor, mas de escrita.

Esses movimentos presentes em Vidal e Smanioto abre novas perspectivas para que mais mulheres produzam uma literatura engajada com a luta pelos direitos das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo analisar de que modo *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, e *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smanioto, elaboram esteticamente as violências de gênero a partir da centralidade do corpo feminino e de sua intrínseca relação com os espaços narrativos. Partiu-se da compreensão de que, na literatura contemporânea de autoria feminina, o corpo não opera como mero tema ou objeto representacional, mas como instância de enunciação, memória e disputa simbólica. Nesse horizonte, a noção de corpo-escrita (Gomes, 2024) revelou-se fundamental para compreender como a narrativa literária emerge de um corpo marcado pela violência, convertendo a experiência traumática em forma estética e posicionamento político.

A leitura comparativa evidenciou que, embora Vidal e Smanioto adotem procedimentos formais distintos, ambas constroem universos narrativos nos quais o corpo feminino se encontra atravessado por violências físicas, históricas e simbólicas. Em *Mar azul*, a violência sexual articula-se ao exílio e à memória da ditadura argentina, produzindo uma escrita fragmentada, marcada por lacunas, hesitações e retornos insistentes ao passado. A descontinuidade narrativa formaliza o trauma e tensiona os limites entre memória individual e herança histórica. Em *Meu corpo ainda quente*, por sua vez, a violência assume caráter sistemático e cotidiano, inscrita em um espaço urbano distópico que normaliza o extermínio feminino. A brutalidade não é episódica, mas estrutural, incorporada à organização social da cidade de Vermelha. Em ambas as obras, o corpo funciona como superfície de inscrição dessas forças, mas também como campo de elaboração crítica.

O diálogo com Elódia Xavier permitiu compreender que as protagonistas transitam entre corpos disciplinados e corpos em processo de insubordinação. Esse deslocamento, contudo, não se configura como trajetória linear de emancipação. As personagens não alcançam sínteses redentoras; convivem com a memória do trauma e com as marcas da violência. Ainda assim, ao recusarem o silêncio e ao ocuparem a linguagem, produzem um gesto de enfrentamento. O corpo violentado deixa de ser apenas objeto de controle para tornar-se lugar de fala, ainda que atravessado por fraturas.

A contribuição de Eurídice Figueiredo foi decisiva para pensar a literatura como espaço de enfrentamento do silenciamento histórico das violências contra a mulher. Ao colocar o estupro e outras formas de violência no centro da narrativa, Vidal e Smanioto recusam tanto a estetização espetacular do sofrimento quanto sua diluição moralizante. A escrita, nesses textos, assume dimensão ética: narrar a violência implica sustentar sua complexidade e seus efeitos duradouros sobre a subjetividade, sem reduzi-la a evento isolado ou recurso dramático.

Os estudos de Carlos Magno Gomes ampliaram essa perspectiva ao possibilitar a leitura do corpo feminino como corpo-casa e como intertexto social da violência de gênero. O corpo punido, reiteradamente exposto à disciplina patriarcal, opera como signo reconhecível em uma cultura que naturaliza práticas de controle e silenciamento. Assim, as experiências das protagonistas não são eventos excepcionais, mas manifestações de uma lógica social que regula, vigia e hierarquiza corpos femininos. A violência que atravessa as narrativas revela-se, portanto, estrutural e reiterativa, sustentada por dispositivos simbólicos e materiais.

A articulação entre corpo e espaço constituiu outro eixo central da análise. A partir das reflexões de Verónica Gago, foi possível compreender o corpo como território político, vinculado às dinâmicas de exploração e poder. Em *Mar azul*, o deslocamento geográfico e o exílio repercutem em um corpo que experimenta desenraizamento e estranhamento, como se a perda do território produzisse também uma fratura identitária. Já em *Meu corpo ainda quente*, a cidade de Vermelha configura-se como organismo social que reproduz a violência de gênero como norma. O espaço deixa de ser cenário para tornar-se agente ativo na produção da precariedade feminina.

No que diz respeito à organização da dissertação, o trabalho estruturou-se em três capítulos articulados de maneira progressiva. O primeiro capítulo, “A violência contra o corpo”, dedicou-se à discussão teórica acerca do corpo feminino como espaço de disciplinamento, examinando como as marcas da violência são narrativamente construídas nas duas obras. O segundo capítulo, “O corpo como espaço de resistência”, aprofundou a análise da relação entre corpo e território, evidenciando como o mar e a cidade operam como extensões simbólicas das protagonistas e como campos de tensão política. O terceiro

capítulo, “As intertextualidades espaciais”, investigou os procedimentos formais que transformam o corpo violentado em corpo-escrita, destacando o uso de fragmentos, diários, memórias e registros discursivos que tensionam a linearidade narrativa. Essa organização permitiu desenvolver um percurso que parte da violência como mecanismo disciplinador, atravessa o corpo como território de disputa e culmina na afirmação da escrita como prática de resistência.

Ao final do percurso, torna-se evidente que, nas obras analisadas, o corpo feminino não é reduzido à condição de objeto passivo da violência. Ele emerge como instância produtora de sentido, ainda que marcada pela dor e pela memória do trauma. A escrita não apaga as cicatrizes; antes, incorpora-as como parte constitutiva da forma literária. O corpo-escrita, assim, não representa superação conciliatória, mas permanência crítica: trata-se de habitar a linguagem sem negar a violência que a atravessa.

Ao aproximar duas autoras inseridas em contextos distintos, esta pesquisa demonstrou que as violências de gênero assumem configurações variadas, mas obedecem a lógicas estruturais semelhantes. A literatura contemporânea de autoria feminina, nesse cenário, constitui espaço privilegiado para tensionar tais lógicas, tornando visíveis mecanismos de controle historicamente naturalizados.

Por fim, ao pensar o corpo como lugar de enunciação e a escrita como prática situada, esta dissertação reafirma a relevância de abordagens críticas que reconheçam as mulheres não apenas como personagens, mas como produtoras de linguagem e de conhecimento. Narrar o corpo feminino, nessas obras, implica disputar regimes de sentido, tensionar narrativas históricas consolidadas e confrontar códigos simbólicos que sustentam a violência de gênero. O corpo-escrita afirma-se, assim, como forma de memória ativa, resistência e elaboração estética na literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AS PRAIAS** de Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Agnès Varda; Ciné-Tamaris, 2008. Filme. Disponível em: Prime Video.
- BACCOLINI, Raffaella. Recovering hope in darkness: the role of gender in dystopian narratives. **Revista X**, Curitiba, v. 17, n. 4, p. 1224–1244, 2022.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leite e Lúcia do Valle Santos Leite. São Paulo: Abril Cultural, 1989.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CEPAL. Ao menos 11 mulheres são vítimas de feminicídio a cada dia na América Latina e no Caribe. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/comunicados/menos-11-mulheres-sao-vitimas-feminicidio-cada-dia-america-latina-caribe>. Acesso em: 30 jun.2025.
- CORONEL, Luciana Paiva. Mar azul: o deságue do passado que dilui a estraneidade no corpo da escrita. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 182–214, 2022.
- CORTÁZAR, Julio. **Casa tomada**. Disponível em: <https://www.ifmg.edu.br/governadorvaladares/noticias/dialogos-debate-conto-do-literato-argentino-julio-cortazar/texto-casa-tomada-de-julio-cortazar.pdf/view>. Acesso em: 6 out. 2025.
- DÖLL, Karine Mathias; PACHECO, Keli Cristina. A maré em escrita em Mar azul (2012), de Paloma Vidal. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 125–140, 2018.
- ELAS NA ESCRITA. **Sheyla Smanioto**: corpo, escrita e simbolismo. YouTube, 2021. Vídeo (1 h 35 min 56 s). Disponível em: <https://youtu.be/2YAveXOi8oo?si=WLbHoUwM2AsmW0AU>. Acesso em: 7 fev. 2026.
- FARACO, Carlos Alberto. Voloshinov um coração humboldtiano? In: **XI Conferência Internacional sobre Bakhtin**, 11, 2003, Curitiba. Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004, p. 261–264.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Escrever contra o silenciamento do estupro: Vista chinesa, de Tatiana Salem Levy. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 55–71, 2021.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 32, n. 1, p. 137–149, 2020.
- GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo**. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GALITÁN, Adriane. Rodolfo Walsh explica cómo y por qué murió su hija Vicki: texto completo de “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos”. **103 Arroyos**, 2021. Disponível em: <https://www.fmarroyos.com.ar/rodolfo-walsh-explica-como-y-por-que-murio-su-hija-vicki-texto-completo-de-carta-a-vicki-y-carta-a-mis-amigos>. Acesso em: 7 fev. 2026.

GOMES, Carlos Magno. Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira. **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, v. 42, n. 1, p. 91–107, 2024.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ** – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, v. 26, p. 150–164, 2021.

GOMES, Carlos Magno. O lugar da identidade de gênero na literatura brasileira. **Revista Leitura**, Maceió, v. 41, p. 75–97, 2008.

GOMES, Carlos Magno. Os espaços nauseantes da família. **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 20, p. 5–14, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IPEA; FBSP. Atlas da violência 2025. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025. Disponível em:

<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5999-atlasdaviolencia2025.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.

KLUMB, Stefani Andersson; LANGARO, Cleiser Schenatto. Um manifesto pela libertação do corpo feminino: Meu corpo ainda quente (2020), de Sheyla Smanioto. **Revista Moara**, Belém, n. 66, p. 131–145, 2024.

LETRAS UFG OFICIAL. **Conversa com Paloma Vidal**. YouTube, 2021. Vídeo (1 h 30 min 54 s). Disponível em: <https://youtu.be/B5y3NlnGMTk?si=EDx9aRIZCiTRU687>. Acesso em: 7 fev. 2026.

LEVY, Tatiana Salém. **Vista Chinesa**. Rio de Janeiro: Todavia, 2021.

MACHADO, Lia Zanotta. Sexo, estupro e purificação. In: SUÁREZ, Mireya; BANDEIRA, Lourdes (orgs.). **Violência, gênero e crime no Distrito Federal**. Brasília: Ed. UnB; Paralelo 15, 1999. p. 1–38.

MORENO, María. **Oración**: carta a Vicki y otras elegías políticas. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

PESSOA, Francielly Alves. **Poética da mobilidade e do deslocamento na escrita de Paloma Vidal**. 2021. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 202

ROCHA, Nildicéia Aparecida. **A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade: memória da literatura.**

Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Do feminicídio à escritura em Cristina Rivera Garza. Literatura, feminicídio e genocídio, Ceará, **Entrelaces**, v. 15, n. 1, p. 39–52, 2024.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Entre os mortos, recolher a escrita: processos criativos e escrita de mulheres. **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, v. 43, n. 1, p. 117–130, 2025.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda.** Tradução de Danielli Jatobá; Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Laura Cristina Leal e. **Meu corpo ainda quente, de Sheyla Smanioto: mulher, corporalidade e violência.** 2023. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, 2023.

SMANIOTO, Sheyla. **Dentro e folha.** São Paulo: Patuá, 2012.

SMANIOTO, Sheyla. **Desesterro.** São Paulo: Record, 2015.

SMANIOTO, Sheyla. **Meu corpo ainda quente.** São Paulo: Nós, 2020.

SOARES, Tanira Rodrigues. Memória e transmissão em *Mar azul*, de Paloma Vidal. In: **V Jornadas do Mercosul**, 5, 2018, Canoas. Anais... Canoas: Universidade La Salle, 2018, p. 227–230.

SOARES, Tanira Rodrigues. **Tessituras da memória: lembrar, narrar e ressignificar.** 2019. 203 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Bens Culturais) – Universidade LaSalle, Canoas, 2019.

STORNI, Alfonsina. **Antología poética.** Buenos Aires: Losada, 1999.

VIDAL, Paloma. **Algun lugar.** São Paulo: 7Letras, 2009.

VIDAL, Paloma. **Dupla exposição.** São Paulo: 7Letras, 2016.

VIDAL, Paloma. **Ensaio de voo.** São Paulo: Relicário, 2017.

VIDAL, Paloma. **Lugares onde eu não estou.** São Paulo: Relicário, 2024.

VIDAL, Paloma. **Mais ao sul.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VIDAL, Paloma. **Mar azul.** Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

VIDAL, Paloma. **Pré-história.** São Paulo: Relicário, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Mulheres, 2007.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê? temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão, v. 35, n. 1, p. 13–40, 2021.