

Conversa evânica: por uma outra genealogia do ensaio
Evanic conversation: another genealogy of the essay

Danielle Magalhães
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-0067-9311>

Resumo

O século do ensaio foi o século da colonização e da queima de milhares de mulheres europeias e não europeias. Segundo a filósofa e historiadora Silvia Federici, dentre as mulheres acusadas de bruxaria estavam aquelas que partilhavam uma amizade subversiva, seja como modo de se aliarem e resistirem contra a violência arbitrária de seus maridos e da sociedade patriarcal, seja como uma cumplicidade entre mulheres que abortavam, espontaneamente ou não, contra o imperativo estatal de procriar. Se o ensaio nasce, como gênero, associado à amizade, com Montaigne, como seria pensar outra genealogia do ensaio, como um gênero que nascesse da amizade subversiva dessas mulheres que foram queimadas como “bruxas” por fazerem um uso não racional e não ocidental da linguagem, como, por exemplo, *conversar com a serpente*?

Palavras-chave: Ensaio; Conversa; Poesia; Gênero; Gênese.

Abstract

The century of the essay was the century of colonization and the burning of thousands of European and non-European women. According to philosopher and historian Silvia Federici, among the women accused of witchcraft were those who shared a subversive friendship, either as a way of allying themselves and resisting the arbitrary violence of their husbands and patriarchal society, or as complicity between women who had abortions, spontaneously or not, against the state imperative to procreate. If the essay was born, as a genre, associated with friendship, by Montaigne, what would it be like to think of another genealogy of the essay, as a genre that was born from the subversive friendship of these women who were burned as “witches” for making a non-rational and non-Western use of language, as, for example, *talk to the snake*?

Keywords: Essay; Conversation; Poetry; Gender; Genesis.

Résumé

Le siècle de l'essai a été celui de la colonisation et de la mort sur le bûcher de milliers de femmes européennes et non européennes. Selon la philosophe et historienne Silvia Federici, il y avait parmi les femmes accusées de sorcellerie celles qui partageaient une amitié subversive, soit pour s'allier et résister à la violence arbitraire de leurs maris et de la société patriarcale, soit comme une complicité entre femmes qui avortaient, spontanément ou non, contre l'impératif étatique de procréer. Si l'essai est né comme genre, associé à l'amitié, avec Montaigne, comment penser une autre généalogie de l'essai, un genre né de l'amitié subversive de ces femmes jugées « sorcières » et brûlées pour

avoir fait un usage non rationnel et non occidental du langage, comme par exemple *parler au serpent* ?

Mots-clés : Essai ; Conversation ; Poésie ; Genre ; Genèse.

Em 1580 eram publicados os *Ensaio*s de Montaigne. Nesse mesmo ano, a caça às bruxas na Europa começava a alcançar um ápice que chegou até 1630, ou seja, nas mesmas décadas da Expansão Marítima, da exploração de terras, da escravização de povos africanos e indígenas (FEDERICI, 2017, p. 297). O século do ensaio foi o século da colonização e o século da queima de milhares de mulheres. Segundo a filósofa e historiadora Silvia Federici, dentre as mulheres acusadas de bruxaria estavam aquelas que partilhavam uma amizade subversiva, seja como modo de se aliarem e resistirem contra a violência arbitrária de seus maridos e da sociedade patriarcal, seja como uma cumplicidade entre mulheres que abortavam, espontaneamente ou não, contra o imperativo estatal de procriar (FEDERICI, 2017, p. 176). Como seria pensar o ensaio como um gênero que nascesse da amizade subversiva dessas mulheres?

A partir dessa perspectiva, propor a possibilidade de uma outra genealogia do ensaio implica alguns deslocamentos. Ao longo do tempo, a literatura foi filiada, de muitos modos, a uma linhagem adâmica que preza pelo privilégio da primeira vez. Em um dos textos fundacionais do formalismo, *Arte como procedimento*, Chklóvski disse que o *estranhamento* (*ostranênie*) que ele pleiteia “consiste em não chamar o objeto por seu nome, mas descrevê-lo como se o estivesse vendo pela primeira vez, em tratar cada acontecimento como se ocorresse pela primeira vez” (CHKLÓVSKI, 2019, p. 163). Pensar uma outra filiação da literatura, que não passe pela primazia da primeira vez, convoca-nos um outro ponto de vista, talvez, o daquelas e daqueles que chegaram depois, que “chegaram tarde ao banquete da civilização”, como disse Josefina Ludmer em *Aqui América Latina: uma especulação* (LUDMER, 2013, p. 8). E, ainda, talvez convoque o ponto de vista daquela que conversou com a serpente.

No mesmo ano em que Montaigne nomeava a amizade (DI CHIARA, 2019), inúmeras amizades eram capturadas e aniquiladas. Se o século do ensaio foi o mesmo do advento do Novo Mundo, daqueles que “descobriram”, que nomearam pela primeira vez, deslocar o ensaio para uma conversa subversiva de mulheres oprimidas implica pensá-lo desde aquelas que não nomearam pela primeira vez. Essas também foram aquelas que

conjuraram, que foram queimadas por *conversar com a serpente*, lendo-se nessa expressão todo um modo de vida não ocidental e não racional que foi destruído como um projeto de consolidação do Estado Moderno. Essa estranha conversa não só inaugura uma cultura, mas também leva a pensar que, nesse fundamento, houve um princípio de uma relação horizontal, não dominadora, entre uma mulher e um animal, entre um vivente humano e um vivente não humano.

Em *O ensaio como forma*, Adorno diz: “Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar” (ADORNO, 2003, p. 17). Essa formulação poderia ser dita, em outras palavras, assim: o ensaio não começa pelo início, mas pelo meio. Ele não começa por um início que corresponderia a um começo situável e causal, como um “princípio primeiro”, mas pelo meio que corresponderia ao desejo enquanto um meio sem fim, um “desejar falar” como um desejo que se sustenta como meio. Mas do que Adorno talvez não tenha se dado conta é que falar de desejo ou falar “sobre o que deseja falar” pode, sim, começar não com Adão e Eva, mas com Eva e a maçã.

No ensaio *Extrema fidelidade*, Hélène Cixous lê os romances de formação (*Bildungsroman*) a partir de Clarice Lispector, como uma educação libidinal em que o que está sempre em jogo no nascimento de alguém como autor/a, na gênese de alguém como escritor/a ou artista, é a “primeira história de todas as histórias humanas, a história de Eva e da maçã” (CIXOUS, 2017, p. 139). Ler a gênese de um/a escritor/a pelo *Gênesis* mostra que nascer pelas palavras, nas palavras, com as palavras, “trata-se da maçã: comê-la ou não” (CIXOUS, 2017, p. 139).

Quem primeiro tratou da questão do gozo em nossa cultura ocidental foi uma mulher, como disse a escritora franco-magrebina: “O Livro escreveu que a pessoa que teve de tratar da questão do gozo foi uma mulher” (CIXOUS, 2017, p. 139). Vou ao Livro, ao primeiro, para falar não daquele que nomeou pela primeira vez, mas daquela que fez outro uso da linguagem. Se a questão de uma *formação* é inseparável de uma questão de gozo, e quem primeiro se ocupou dessa questão foi uma mulher, pergunto, com e a partir de Cixous: como seria ler a literatura ocidental em “descendentes de Eva” e “descendentes de Adão”? (CIXOUS, 2017, p. 139).

No Seminário 23, *O Sinthoma*, Jacques Lacan diz que se Adão nomeou o mundo, foi Eva quem, no entanto, primeiro fez uso da linguagem ao conversar com a serpente:

[...] *Adam*, como a pronúncia inglesa de seu nome suficientemente o indica [...] era uma *Madam*, de acordo com o *joke* que Joyce justamente faz sobre isso. É preciso com efeito supor que Adão só nomeou os animais na língua daquela que chamarei de *Evida*. Tenho direito de chamá-la assim, posto que em hebreu [...] seu nome quer dizer *a mãe dos vivos*. E a Evida logo soltou bem essa língua, uma vez que, depois do suposto nomear empreendido por Adão, será a primeira a se servir dela para falar com a serpente (LACAN, 2007, p. 13, grifos do autor).

Eva veio depois. Mas é como quem vem depois que ela “será a primeira”: “depois do suposto nomear empreendido por Adão”, como diz Lacan, Eva “será a primeira a se servir dela [da língua] para falar com a serpente”. Na pronúncia de “*Ève*”, que soa “*Èvie*”, é possível escutar “*est vie*” (“é vida”). Esse jogo de Lacan com a homofonia renomeia Eva, e a proveniência da vida vinculada à Eva parte necessariamente de um falar-com, não de uma autonomia unilateral de quem chega nomeando pela primeira vez.

No começo de *O ensaio como forma*, Adorno diz que o ensaio na Alemanha está “difamado como um produto bastardo” (ADORNO, 2003, p. 15), e cita um trecho de *Alma e as formas*, de Lukács, em que o filósofo húngaro traz o ensaio inserido em uma família, cujo único parente mencionado é uma irmã:

A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu, há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte (LUKÁCS apud ADORNO, 2003, p. 15).

O trecho traz um teor de competição, em que a literatura já teria alcançado a autonomia, enquanto o ensaio, como um irmão bastardo, ainda estaria nesse pé. Que a literatura já esteja em outro passo que não o que leva à autonomia, Josefina Ludmer muito contribuiu para isso. Mas se, de algum modo, forma e autonomia andam juntas, não à toa, o estremecimento da forma (e do formalismo, e da formação) aponta não para uma autonomia, mas para uma interdependência, uma horizontalidade, uma não-pertença, uma “invenção de um comum”, para falar com Florencia Garramuño (2015). Juntos, ensaio e literatura ririam dessa tragédia da filiação, não como irmãos rivais, mas como bons amigos. Assim, finalmente, talvez não houvesse mais competição nessa linha de chegada em que o irmão bastardo estaria atrasado. Mas se ele estiver, se ele estiver entre aqueles e aquelas que chegaram depois, talvez seja porque ele descenda, mais do que supomos, de Eva – talvez porque ele seja um filho da mãe.

Em *A Farmácia de Platão*, Jacques Derrida já disse, a partir de *Fedro*, de Platão, e do mito de Thoth, que a escrita é a filha bastarda do *lógos*, órfã de pai, mas também parricida (DERRIDA, 1991, p. 31-38). O que Derrida não disse, ou disse em outras palavras, é que a escrita é sempre filha da mãe. Foi Gloria Anzaldúa, em *Borderlands/La Frontera*, que disse que os chicanos falam uma língua órfã, sem pai, sem pátria, mas com três mães: a Virgem de Guadalupe, aquela que nunca os abandona, a *Chingada*, a fodida, a Malinche, a mãe violada que eles abandonaram, e a Chorona, a mãe que busca os filhos perdidos e é uma combinação das outras duas (ANZALDÚA, 2020, p. 70). Talvez, o ensaio seja, como os chicanos, filho de mães.

Mas talvez o ensaio seja um encontro de duas irmãs: da escrita, a filha bastarda do *lógos*, com a fala. E talvez haja um modo descolonial de pleitear outra filiação para a fala que não tenha o pai enquanto *lógos*. Talvez haja uma compreensão da fala como descentrada, sem eixo, sem pé nem cabeça, assim como a escrita, cuja filiação esteja muito mais atrelada às mulheres.¹ *Falas curtas*, de Anne Carson, parece apontar para essa direção. Em “Fala Curta Sobre o *Homo Sapiens*”, lemos: “Em toda história que conto chega um momento em que não consigo enxergar mais à frente” (CARSON, 2022, p. 13).

Não enxergar, não conseguir avançar, não chegar antes. Um passo atrasado, um passo depois, talvez seja esse o passo mais afirmativamente descompassado do ensaio. Alguns poderiam dizer um *pas de deux*, com a ambivalência dessa expressão em francês: “passo a dois” e “não há dois”, no sentido de que só é possível um “passo a dois” se não houver unidade, mas distância, ou, falando com Derrida, a partir de Nietzsche, “só há dança (*Tanz*) se há distância (*Dis-tanz*)” (DERRIDA, 2013).²

Mas, nessa especulação, talvez o mais adequado seja um passo ainda mais *transtornado*, deslizante como uma cobra cega. “Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa” dicotômica a que Adorno se referiu ao criticar aqueles que menosprezavam o ensaio como desorientação e devaneio (ADORNO, 2003, p. 17). Mas e se o corpo do ensaio for sem pé nem cabeça? Um fantasma? O fantasma da

¹ No ensaio *Do segredo à fofoca: mulheres que reescrevem a história na poesia brasileira contemporânea*, publicado na Revista Estudos Feministas, proponho uma direção para essa filiação ao trazer a compreensão banta da palavra “fofoca” (MAGALHÃES, 2021).

² Em *Esporas: os estilos de Nietzsche*, Derrida (2013) faz uma leitura da escrita do filósofo alemão e discorre sobre o feminino a partir da dança com a distância, fazendo uso do jogo de palavras em alemão “*Tanz*” (“dança”) e “*Distanz*” (“distância”). Desenvolvi uma aproximação entre essa ideia de passo de dança e o passo de prosa do verso no ensaio *Enjambement, um lance feminino: entre o “passo de prosa” e o “passo de pomba”*, publicado na Revista Texto Poético (MAGALHÃES, 2023).

castração? O retorno das decepadas, das enforcadas? O retorno das recalçadas da história, que não cessam de retornar, antes e depois do século do ensaio? Seria o ensaio sem eixo, com sua cabeça ao rés do chão, como uma cobra rastejante, com uma língua bifurcada com uma fenda, uma falta, fazendo desse passo em falso, desse passo em falta, seu passo necessário, seu “Não passarão!”?³ O pecado do ensaio seria sua cabeça no chão, e não nas nuvens, que poria em queda a anatomia, a forma, a formação, a *Bildung*, o formalismo, o organismo? O pecado é abrir a boca. Mais que isso: o pecado é não ter medo do interior e sentir que seu gosto é bom (CIXOUS, 2017, p. 139).

Eva-proto-poeta é um livro de poemas de Adriane Garcia (2020). Nele há versos como falas curtas, versinhos, versículos. No princípio era o versículo. Os versos de *Eva-proto-poeta* reescrevem versículos. Nessa outra gênese, podemos ler outra genealogia de um gênero, *gêne*, *genus*, isso que, apesar de apontar para uma linhagem, um pertencimento, uma família, não cessa de remeter ao que não se encaixa em uma classificação, se nos ativermos a um dos sentidos da palavra “gênese”, da mesma raiz etimológica, ou da mesma família, de “gênero”. Longe de indicar uma origem que determina um destino, um lugar fixo e imutável, a noção semântica de “gênesis”, como atenta Jaa Torrano, é devir (TORRANO, 2019, p. 127). Ou seja, “gênero” se insere em um campo semântico em que a origem/gênesis, da qual uma genealogia se faz e uma família (*gêne*) se oriunda, tem o sentido de movimento e de *transformação*, não se ancorando e não se estabilizando em uma pertença.

Eva-proto-poeta, como diz o título hifenizado, coloca Eva, e não Adão, como *proto-poeta*. O prefixo realiza a inversão: Eva passa ao lugar de primeira, aquela que vem antes. Nesse deslocamento, ela, e não ele, é poeta, não porque ela nomeou ou fez uso do

³ Sirvo-me da expressão política associando-a com homofonia em francês, usada por Lacan, entre “*faux pas*” (“passo em falso”) e “*faut-pas*” (“passo preciso”, com a tônica na precisão, e “passo necessário”, com a tônica na necessidade; e, ainda, “necessário-não”, se escutarmos essa formulação como uma composição do verbo *falloir* conjugado na terceira pessoa do singular e o *pas* como advérbio de negação). Esse jogo comparece na continuação da passagem anteriormente citada em que Lacan fala de *Évie*: “A Criação dita divina se reduplica, portanto, pelo falatório [*parlote*] do que já chamei de falasser [*parlêtre*], pelo qual Évida [*Évie*] faz da serpente o que vocês me permitem chamar de tranca-bunda [*serre-fesses*], posteriormente designado como falha [*faille*], ou melhor, falo [*phallus*] – posto que de fato é necessário [*il en faut bien*] um para dar o passo-em-falso, o necessário-passo, o necessário-não [*faut-pas*]. Trata-se da falta [*faute*], o *sin*, e é uma vantagem que meu *sinthome* comece com ele. Em inglês, [*sin*] quer dizer pecado [*péché*], a falta primordial [*la première faute*]” (LACAN, 2007, p. 14 [1975-76, p. 3-4]). A expressão *serre les fesses* significa “ter medo”. Provavelmente, Lacan alude ao medo da castração e joga com as homofonias entre *fesse* e *cesse*, *serre-fesses* e *ce qui cesse*. Para nós, brasileiros, a tradução de *serre-fesses* se aproximaria da expressão “trancar o cu”, que tem o mesmo significado de “ter medo”.

verbo, mas porque ela veio depois, depois ainda de outra mulher. Em uma gênese erótica do patriarcado – lemos no poema “Patriarcal”: “Adão só quer/ Ficar por cima” (GARCIA, 2020, p. 28) –, sobre essa mulher, que veio antes, sabemos apenas que ela abocanhou o verbo, que ela armou um barraco com Adão, e que ela fazia aulas de equitação.⁴ Lilith montava – o que quer dizer: de algum modo, ela também se ocupava do gozo.

Eva-proto-poeta é o versículo que falta: “No Gênesis, especificamente, entre o primeiro capítulo, no versículo 27, e o segundo capítulo, versículo 18, se Lilith esteve, desapareceu” (GARCIA, 2020, p. 11). Os versos de *Eva-proto-poeta* versam-com a falta, conversam com a mulher que falta e colocam ambas, Lilith e Eva, em conversa. Lilith, aquela que veio do barro, do mesmo lugar que Adão, e não de suas costelas, foi apagada dos versículos da história por ser insubmissa. A origem de Eva, que teria vindo dele, agora não passa de uma mentira de Deus, como lemos no poema “Mentira cirúrgica”: “Na surdina/ Noturnamente/ Mãos no barro/ Deus cria Eva// Mente/ Que foi de/ Costela” (GARCIA, 2020, p. 47).

No capítulo 3 do *Gênesis*, lemos:

1 A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito. Ela disse para a mulher: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim?” 2 A mulher respondeu para a serpente: “Nós podemos comer dos frutos das árvores do jardim. 3 Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’”. 4 Então a serpente disse para a mulher: “De modo nenhum vocês morrerão. 5 Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal” (Gênesis 3: 1-5).

Ora, o que a serpente não fez senão dizer a Eva que Deus mentiu? A lei de Deus se sustentou como ameaça, não como ato. Deus disse: “Vocês não comerão dele [do fruto da árvore no meio do jardim], nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer”. A serpente desvelou a mentira de Deus: “De modo nenhum vocês morrerão”. Deus não queria que o homem e a mulher fossem como Ele, então, como um pai que não aceita a horizontalidade, tampouco a destituição de seu lugar soberano, pune-os para reafirmar sua soberania. Entretanto, Ele não os puniu com aquilo que proferiu, a morte, mas de

⁴ Poemas aludidos, respectivamente: 1) “Oral”: “No princípio/ Era a boca de Lilith/ Abocanhando o verbo”; 2) “Barraco”: “Lilith grita/ Adão não ouve// Deus sai de fininho”; 3) “Aulas de equitação”, em três capítulos: “I// Lilith se inscreve para/ Cavalgar// II// Adão tranca/ A matrícula/ De Lilith// III// Éden de/ Arreios e/ Burros chucros” (GARCIA, 2020, p. 21, p. 32, p. 23).

outras formas, não sendo a morte senão uma ameaça que não se cumpriu. O que a serpente, “o mais astuto de todos os animais”, revelou é que a verdade não era a palavra de Deus, era a dela. O que se cumpriu foi o que a serpente disse e não a palavra de Deus, mas a punição pelos olhos abertos tornarem-se deuses, tal como os Dele, que discernem o bem e o mal, julgam e punem (“Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”). Vejamos a tradução de Haroldo de Campos desses versículos:

3
 E do fruto da árvore §
 que está no meio do jardim §§
 disse Deus § não comereis § dele §§
 não tocareis nele §§§
 Senão morrereis

4
 E disse a serpente § à mulher §§§
 Morrer § não morrereis
 (CAMPOS, 1995, s/p)

Em uma tradução sibilante em signos de uma partitura como se fossem a letra S duplicada e sobreposta, trepada uma na outra, podemos escutar que o som do mais astuto dos animais diz a Eva que ela sairá viva: “Morrer § não morrereis”. Dar vida à Eva, fazê-la nascer de novo, implica devolver-lhe a língua de serpente, a língua que lhe garantiu a vida. Restituir essa língua implica, por sua vez, devolver seu corpo desejante, nascendo de novo com um corpo e uma língua que não estejam inseridos na lógica patriarcal que expropriou Eva de seu corpo e puniu com hostilidade a amizade entre a mulher e a serpente pela conversa que lhe garantiu a vida: “Porei hostilidade entre ti e a mulher,/ entre tua linhagem e a linhagem dela./ Ela te esmagará a cabeça/ e tu lhe ferirás o calcanhar”, disse o Deus punidor (Gênesis 3:15).

Enquanto o juiz supremo não passa de um mentiroso, enquanto eles mentem, elas inventam: a poeta Adriane Garcia reescreve os versículos dessa gênese com versos que fazem Eva nascer de novo. A mudança na genealogia de Eva muda também seu destino: torna-se mãe de filhos que não teriam provindo de Adão, mas da serpente, que é um anjo, o anjo caído, Samael, que, porém, não anda sozinho: ele vem acompanhado da primeira, e os frutos de Eva teriam sido gerados desse *ménage à trois* que teria acontecido entre Samael, Lilith e Eva, como lemos na sequência a seguir começando pelo poema “Frutos

caudalosos”: “Lilith e Samael/ Aparecem para visitas// Trégua para festas/ Sob a árvore frondosa” (GARCIA, 2020, p. 60). Lilith, a primeira mulher apagada – aqui, cavalga. No poema “Mamíferas”, lemos: “E Lilith brincou/ Com os seios de Eva// E Eva viu/ Que era bom” (GARCIA, 2020, p. 64). Há, no *enjambement*, no cavalgamento dos versos, um passo de prosa entre Eva e a cobra – “Eva e Samael”: “Escorre/ Quente// A peçonha da/ Serpente” (GARCIA, 2020, p. 61) – que é, necessariamente, um jogo, uma brincadeira, e, ainda, como lemos em “Mamíferas”, um lance entre Lilith e Eva, uma *philia*, isto é, amor e amizade, ao mesmo tempo, entre a que foi apagada e a que veio depois.

De Lilith, os versículos dizem que ela faz “(em mil meninas estupradas)/ Os seus mil abortos por dia/ E todo dia/ Religiosamente/ Crê/ Em Eva// É todo um êxodo/ De tentarem tomar/ O seu corpo” (GARCIA, 2020, p. 72). Não à toa, um dos poemas, intitulado “Cercamentos”, faz um paralelo entre corpo e território, entre a expulsão do paraíso e a política de cercamento de campos no século XVI, quando houve a concomitância entre a eliminação do uso comum da terra, expropriando-a dos camponeses, e o cercamento dos corpos das mulheres acusadas de bruxaria: “Inaugurar a expulsão/ Da terra// O Deus-Coronel/ Da propriedade// Privada” (GARCIA, 2020, p. 70).

As mulheres que foram queimadas no século do ensaio também o foram por uma questão de gênero, de gerar, de geração. Mas às avessas. Elas foram queimadas, enforcadas e torturadas não porque elas geraram, mas porque, de algum modo, espontaneamente ou não, elas interromperam a gestação. Somava-se, à questão de gênero, a de classe: eram, em sua maioria, camponesas, pobres. Não sabiam escrever. Apenas falavam, conversavam, cochichavam, sussurravam, berravam, fofocavam. Eram desbocadas – essa partícula de privação, “des-”, que, paradoxalmente, indica, nesse caso, que alguém sem boca era alguém que falava demais, que tinha muitas bocas. Diz Cixous: “a gênese da mulher passa pela boca, por certo gozo oral, e pelo não medo do interior” (CIXOUS, 2017, p. 141).

Não ter medo do interior significa não invadir, não dominar corpos nem terras, nem fazer de um corpo uma “terra arrasada”, como dizem de um corpo que não reproduz mais. Foi parte do projeto colonial produzir o medo da mulher para que ela fosse um monstro que precisasse ser dominado, como discorreu Cixous em *O riso da Medusa*, em 1975 (CIXOUS, 2022, p. 62-63), no mesmo ano em que Lacan falou de *Évie*. Cada uma das serpentes de Medusa são línguas, disse a escritora: “Bastava, reza a lenda, que

Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes” (CIXOUS, 2022, p. 27). “Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta”, disse Gloria Anzaldúa em “Como domar uma língua selvagem” (ANZALDÚA, 2020, p. 312). Mas “língua de serpente” não são apenas muitas línguas, uma confusão babélica de línguas, são más línguas: elas *falam mal, mal-dizem*.

A questão do ensaio, como uma questão de gênero, de gênese, de nascer nas palavras, pelas palavras, com as palavras, nada tem a ver, portanto, com anatomia nem com autonomia, mas com enunciação. E ele é *intranquilo*, como atestou João Barrento (2010), porque sua amizade não significa passividade nem pacifismo, mas *transtorno*, “barraco”, *Gender Trouble* (BUTLER, 1990). Como questão de gênero, como um gênero em questão, seu grande problema não é senão o gênero mesmo: um gênero que não gera, que não dá à luz? Ou que gera o que não chegou a ser, os mal-paridos, os mal-nascidos, os filhos da puta?

Estranho, não? Estranho é Chklóvski, em 1917, não levar em conta em seu *estranhamento (ostranênie)*, que nada tem a ver com “o estranho” (*Das Unheimliche*) de Freud, de 1919, apesar do curto intervalo de tempo que os distancia, uma *estranha conversa* que nasce não do primado da primeira vez, mas de um *fruto estranho*. A história de Eva e da maçã é a história de frutos estranhos, isto é, de mulheres enforcadas, seja porque desfrutaram dos frutos proibidos, ou seja, de seus gozos, a seus bel-prazeres, seja porque não deram frutos, não procriaram. Aqui, faço uma associação entre essas mulheres enforcadas na Europa no século XVI e o modo como eram chamados os corpos enforcados nas árvores durante a prática de colonização dos Estados Unidos no mesmo século. Lembremos que *Strange Fruit* (“Fruto estranho”) é a canção de Abel Meeropool, mundialmente conhecida na interpretação de Billie Holiday. A letra da canção se refere a essa prática da colonização nos Estados Unidos em que as pessoas escravizadas eram enforcadas em árvores. Seus corpos nas árvores eram como “frutos estranhos”.

“Fruto estranho” foi título da instalação de Nuno Ramos, em 2010, a partir da qual Florencia Garramuño intitulou seu ensaio “Frutos impróprios”, no livro *Mundos en común*, já mencionado, em que colocou em xeque categorias como autonomia, pertença, propriedade, especificidade. *Strange Fruit* era tocada na instalação de Nuno Ramos. Nós ainda a escutamos, atravessando o tempo e o espaço. A colonização das Américas (com

o genocídio e a escravização de indígenas e africanos) e o extermínio de mulheres na Europa foi uma dupla tática de um mesmo projeto de civilização. Cercar o gozo, a maçã à boca, o modo como cada uma e cada um come a maçã, o modo como cada uma e cada um conversa com a serpente, foi uma tática de “terra arrasada”, uma política de devastação de todo um modo outro de vida (estranho, infamiliar, incômodo, insubmisso, subversivo). Resta-nos vingar todos esses frutos estranhos.

Em um livro de poemas que traz um fruto no título, chamado *O livro do figo*, de Lilian Sais (2023), é Eva que cavalga no poema “Cavalgada”: “eva levanta da cama// ou não levanta/ se espreguiça// mentaliza// sentar// pensa quero/ pensa não quero// aperta// o travesseiro entre as pernas// o quadril como/ um serrote// e de novo/ e de novo// inspira/ está viva// fecha os olhos/ alguns dirão que reza” (SAIS, 2023, p. 22-23). A hesitação entre levantar ou não levantar da cama, querer sentar ou não querer sentar, acordar só para poder fechar novamente os olhos, todo esse movimento hesitante, em que nada acontece, indica que, ao contrário da pia morte, da beatificação inerte, Eva “inspira/ está viva”. Nesse poema “inofensivo”, diria Tamara Kamenszain em *Una intimidad inofensiva* (2016), nada acontece, apenas a hesitação de uma mulher sobre levantar ou não da cama, acordar ou continuar dormindo, apenas o movimento de seu quadril apertando o travesseiro. Nenhuma ação, nenhum *grand finale*, nenhuma trama linear com início, meio e fim, afinal, quem descende de Eva não descende de Aristóteles: compartilha desse gozo feminino, cuja hesitação é o seu meio de não cessar de começar “de novo/ e de novo”, *encore* (LACAN, 2010).⁵

Também é possível ler nessa “Cavalgada” a entrada em cena do gozo de Eva: “aperta// o travesseiro entre as pernas// o quadril como/ um serrote// e de novo/ e de novo” (SAIS, 2023, p. 22-23).⁶ Nesse gozo, Adão é excluído da cena. Nesse poema, que compartilha conosco uma “intimidade inofensiva” de Eva, lemos nada mais que o despertar de uma mulher, que se dá em uma hesitação que, por sua vez, se confunde com uma masturbação, em um gozo não procriador. Eva não precisa de Adão para entrar em

⁵ No ensaio intitulado *Uma teoria do verso: amor e catástrofe*, publicado na Revista ALEA, abordei uma leitura teórica do verso a partir de um princípio erótico com base na falha, propondo uma associação entre amor/erotismo e verso não pelo encaixe, pela unidade, pela fusão, mas pelo desencaixe, pela desarticulação, de acordo com a aceção lacaniana de que só há o “mais, ainda” (*encore*) do gozo feminino porque há uma falha, um ponto de disjunção, que permite continuar a gozar, fazendo do meio um incessante começo (MAGALHÃES, 2021).

⁶ Agradeço a Rafael Zacca que, em conversa generosa, lançou essa possibilidade de leitura.

cena: “está viva”. Esse verso ecoa a voz da serpente: “Morrer § não morrereis” (CAMPOS, 1995, s/p). Sob a confirmação da vida, que chega pela boca da serpente, a entrada em cena do gozo de Eva sem Adão coloca o mito fundacional à prova da língua da serpente, instaurando outro começo e, sobretudo, outro destino para essa história. Assim, o poema confere outra vida a Eva, dando-lhe um corpo não de outra forma senão pelo gozo, esse pelo qual ela tradicionalmente foi julgada, culpabilizada e penalizada.

Devolver o gozo a seu lugar de “origem”, de gênese, significa devolver esse corpo a um lugar em que se pode nascer a cada vez. Realizando isso, o poema indica que é pelo erotismo que é possível, de algum modo, restituir o corpo àquelas cujos corpos foram tomados pelos homens, à semelhança de Eva que nasceu da metonímia que a tomou pelas costelas de Adão. O poema devolve o corpo à Eva, não mais parte de Adão, ao lhe restituir um erotismo que prescinde de Adão, confirmando a vida que não veio por ele, mas por um gozo sem ele – uma língua de serpente lhe garantiu a vida e Eva gozou. Se, tradicionalmente, Eva entrou em cena pelo pecado, pela falta, pela culpa, é preciso que Eva entre em cena pelo gozo que desde o princípio prescindiu de Adão: o gozo dela com a serpente. Mais precisamente: o gozo da conversa com a serpente, esse falo que falha, que só fala com a fenda na língua, e que garante a vida. É da fala e não do falo que as mulheres gozam, diria Barbara Cassin (2005). Ou, como disse Cixous, com outras palavras, já citadas: “a gênese da mulher passa pela boca”. Dar vida à Eva, fazê-la nascer de novo, passa por devolver seu corpo desejante e, assim, restituir-lhe a língua.

Se, em “Cavalgada”, Eva monta, em outro poema, seu nome retorna como título, nomeando o poema. Todavia, entre humana e não humana, agora ela parece ser a montada, uma “égua treinada” que salta um obstáculo chamado “eros”: “eros é esse obstáculo/ sobre o qual pulo/ na pista” (SAIS, 2023, p. 26). O poema na íntegra diz: “eros é esse obstáculo/ sobre o qual pulo/ na pista// égua treinada// depois de saltar/ volta/ pro pasto// fingindo calma/ chega a dar/ um pique// as patas firmes/ ninguém diria/ que sangravam” (SAIS, 2023, p. 26). Enquanto, em “Cavalgada”, Eva fez uso de Eros, como sujeito desejante, em “EVA”, por mais que seu nome intitule o poema, a posição de sujeito desliza para uma posição de objeto, como um animal domesticável (“égua treinada”), em que Eros, agora um obstáculo a ser transposto, não é mais constitutivo de Eva como um erotismo com o qual ela movia seu corpo e cavalgava livremente. Os versos finais dizem: “as patas firmes/ ninguém diria/ que sangravam” (SAIS, 2023, p. 26).

Em 1567, apenas treze anos antes dos *Ensaios* de Montaigne, era registrado, pela primeira vez na Escócia, o freio ou a rédea das rabugentas: *scold's bridle*, o bridão da repreensão, também chamado de *branks*, era um aparelho de metal e couro que rasgava a língua da mulher se ela tentasse falar (FEDERICI, 2019, p. 8). Esse instrumento de tortura também foi usado em pessoas escravizadas durante a colonização, e nossa referência imediata dele é o retrato da escrava Anastácia. No século do ensaio, a Europa se constituía como território às custas de freios colocados em bocas de mulheres europeias e não europeias.

Como sublinha Federici, o *scold bridle* muitas vezes foi chamado de *gossip bridle*, o que configura uma mudança no sentido do termo, uma vez que, na Inglaterra do início da Era Moderna, *gossip* se referia às companhias no momento do parto, mas logo não se limitou à parteira, tornando-se um termo para amigas mulheres, ou seja, as co-madres.⁷ No século do ensaio, “com o fortalecimento patriarcal aliado ao poder da Igreja”, o significado de *gossip* foi deturpado e passou a designar cada vez mais a mulher envolvida em “conversas fúteis” (FEDERICI, 2019, p. 7). Aí começaram as punições. Uma pedagogia misógina perverteu a amizade em rivalidade, destituiu a resistência da aliança subversiva das mulheres e fez da fofoca uma prática discursiva de ódio que colocou mulheres contra mulheres.

Em um dos *Ensaios* de Montaigne, intitulado “Dos Canibais”, ele faz um elogio às mulheres indígenas de uma tribo por elas aceitarem o casamento do marido com outras mulheres a fim de preservar uma memória virtuosa desse: “pois esse número comprova a coragem do esposo” (MONTAIGNE, 1978, p. 100-106). Como se nota, para Montaigne não era um problema que fossem as virtudes do marido, e não as das esposas, a serem preservadas, tendo como protagonismo o homem e não as mulheres, em um princípio patriarcal. Para o francês, as mulheres da Bíblia, como Lia e as mulheres de Jacó, Rachel e Sara, “pondo suas serventes à disposição de seus maridos”, ou Estratonice, por exemplo, que “emprestou ao marido uma de suas mais belas serventes, para que a usasse como entendesse”, inseriam-se no mesmo princípio da cultura da tribo indígena, não caracterizado por uma “servil obrigação” [*servile obligation*] (MONTAIGNE, 1978, p. 100-106). Que o patriarcalismo opere de modos distintos nas mais variadas culturas, hoje

⁷ “Derivada dos termos ingleses arcaicos *God* [Deus] e *sibb* [aparentado], *gossip* significava, originalmente, *god parent* [padrinho ou madrinha], pessoa que mantém uma relação espiritual com a criança a ser batizada. Com o tempo, entretanto, o termo passou a ser usado em sentido mais amplo” (FEDERICI, 2019, p. 3-4).

é incontestável que, na tradição ocidental cristã, ele operou, sim, como “servil obrigação” das esposas em relação aos maridos, uma vez que isso está posto na própria Bíblia como discurso fundador e mantenedor dessa cultura, a começar pela “servil obrigação” de Eva em relação a Adão. Mas, pretendendo corroborar o contrário, Montaigne alça como exemplo uma canção de amor das tribos:

Serpente [*couleuvre*], para; para, serpente [*couleuvre*], a fim de que minha irmã [*ma sœur*] copie as cores com que te enfeitas; a fim de que eu faça um colar para dar à minha amante [*à m'amie*];⁸ que tua beleza e tua elegância sejam sempre preferidas entre as das demais serpentes [*serpents*]” (MONTAIGNE, 1978, p. 100-106).

Pelo ponto de vista de Montaigne, a serpente nessa canção poderia ser lida como metáfora para o órgão sexual masculino, o pênis, representando uma insígnia fálica de um macho-alfa, em torno da qual muitas mulheres deveriam orbitar para que ele fosse sustentado em um lugar virtuoso e para que suas virtudes fossem memoráveis. Por outro lado, como seria ler essa canção de um ponto de vista não patriarcal? Poderíamos, por exemplo, deslocar a serpente desse sentido figurado associado a um pênis que, nesse caso, representa o poder centralizado em um homem. Poderíamos ler essa serpente ao pé da letra. Em francês, há uma diferença entre *couleuvre* e *serpent*: a primeira designaria espécies não venenosas, enquanto *serpent* seria usada para se referir a espécies venenosas, víboras. No original, comparecem as duas palavras, estando em jogo, portanto, uma serpente inofensiva. Além de inofensiva, indomesticável: ela não para. A canção é uma conversa com a cobra para que ela pare; não, porém, para domesticá-la, mas, ao contrário, para transmiti-la, para passá-la adiante, para passar seus atributos a corpos de outras mulheres, fazendo com que essas qualidades prevaleçam sobre as serpentes venenosas.

Nessa conversa com a cobra, a cobra é, ela mesma, um cordão, uma aliança, um fio que liga mulheres a outras mulheres em diferentes tipos de relação. Nessa conversa, a cobra é isso que se dá, isso que passa de um corpo para outro, uma transmissão. Sendo erótica, amical, ou fraternal, ou as três possibilidades, podendo ser constituída de erotismo, de amizade e de irmandade, essa canção não ocidental traz aquilo que o Ocidente, em sua origem, condenou e puniu. Essa canção não conhece a hostilidade entre

⁸ Na edição “Pensadores Franceses”, da Coleção Clássicos Jackson, J. Brito Broca e Wilson Lousada traduziram por “à minha amiga” (1952).

a serpente e a mulher como punição de Deus. Ela não apenas reverte isso como mostra que há muitos sons não ocidentais que rasuram o sopro do *Gênesis* e convocam outra escuta de uma conversa de uma mulher com uma cobra. Ao longo da história, muitos homens ouviram essa conversa atrás da porta e deceparam as línguas: delatores, apontaram o rígido e ereto dedo de Deus, dedo-duro, juiz mentiroso. Escutar essa conversa, como cúmplice dela, subverte o sentido patriarcal da história, afirma uma relação não dominadora entre viventes humanos e não humanos e afirma a amizade subversiva entre mulheres. Na canção, é a relação horizontal entre a mulher e a cobra, entre vivente humano e não humano, que propicia uma relação horizontal entre mulheres, em forma de amor, amizade e/ou irmandade.

Assim, retomar a amizade entre a mulher e a serpente significa também restituir a amizade entre mulheres e restituir, mais que uma fraternidade, uma irmandade – lembro-me de *Sou sua irmã* e de *Irmã Outsider*, de Audre Lorde – que não depende da genealogia biológica, mas de relações inventadas que se estabelecem pelas lutas conjuntas contra as várias formas de opressão. Uma prática discursiva misógina, machista e patriarcal capturou a amizade subversiva das mulheres e as colocou, pejorativamente, como cobras, em uma conotação de inimizade e rivalidade. Torcer esse sentido pejorativo da associação entre mulher e cobra, afirmando-a propositivamente, significa extrair consequências teóricas e políticas que reinstaurem o princípio de amizade, de convivência horizontal, descolonial, não dominadora, não unilateral, entre mulheres e entre viventes humanos e não humanos.

Um gênero que comece pelo versículo que falta. Um versinho que gere uma conversa desenfreada, em que elas, sem freio, possam cavalgar “o quadril como/ um serrote” abrindo uma fenda no telhado das propriedades edificadas, armando um barraco com a serpente trepada na árvore genealógica do Ocidente, mudando o rumo da prosa da história, inventando uma outra genealogia do gênero que foi gerado no ano e no século em que milhares de amizades foram freadas, decapitadas, incineradas. Ensaíar esse passo, esse galope, pela segunda, terceira, milésima vez, como quem reconta e reconta, “de novo/ e de novo”, talvez seja um outro modo de começar.

Referências

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Tradução de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing Libros, 2020. Edição Kindle.

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Gênesis*. São Paulo: Paulus, 2016. Disponível em <https://biblia.paulus.com.br/biblia-pastoral/antigo-testamento/pentateuco/genesis/3> Acesso em 05/05/2024.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York/London: Routledge, 1990 [*Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018].

CAMPOS, Haroldo de. Bere'shith 2. *Folha de São Paulo*, 07/05/1995. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/07/mais!/7.html>. Acesso em 04/05/2024.

CARSON, Anne. “Fala Curta Sobre o *Homo Sapiens*”. In: CARSON, A. *Falas curtas*. Tradução de Laura Erber e Sergio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CASSIN, Barbara. Ver Helena em toda mulher. Tradução de Fernando Santoro. *Folha de São Paulo*, 17/07/2005. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1707200506.htm>. Acesso em 04/05/2024.

CHIARA, Jessica di. Ensaio: um outro modo de dizer amigo. *Análogos*, n.1, 2019, p. 110-127. DOI: [10.17771/PUCRio.ANA.38051](https://doi.org/10.17771/PUCRio.ANA.38051). Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/38051/38051.PDF>. Acesso em 04/05/2024.

CIXOUS, Hélène. “Extrema fidelidade”. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Tradução Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

FEDERICI, Silvia. *A história oculta da fofoca: mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

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

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.

LACAN, Jacques. *Encore (1972-1973) / Seminário 20*. Tradução de Analucia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010.

LACAN, Jacques. *O Sinthoma (1975-76) / Seminário 23*. Tradução de Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. *Sou sua irmã: escritos reunidos*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MAGALHÃES, Danielle. Do segredo à fofoca: mulheres que reescrevem a história na poesia brasileira contemporânea. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 2, 2021. DOI: 10.1590/1806-9584-2021v29n270608. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/70608>. Acesso em 04/05/2024.

MAGALHÃES, Danielle. Enjambement, um lance feminino: entre o “passo de prosa” e o “passo de pomba”. *Texto Poético*, v. 19, n. 38, p. 276–296, 2023. DOI: 10.25094/rtp.2023n38a885. Disponível em <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/885>. Acesso em 04/05/2024.

MAGALHÃES, Danielle. Uma teoria do verso: amor e catástrofe. *Alea: Estudos Neolatinos*, 22(3), 2021, p. 196-212. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40478>. Acesso em 04/05/2024.

MOLINA, D. G. Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski. *RUS (São Paulo)*, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em 04/05/2024.

MONTAIGNE, Michel de. “Des Cannibales”. In: MONTAIGNE. *Les Essais*. Disponível em <https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2020/07/coches-cannibales-texte-int%C3%A9gral.pdf> Acesso em 05/05/2024. [“Dos Canibais”. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1978. “Dos Canibais”. Tradução de J. Brito Broca e Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Editora W. M. Jackson, Coleção Pensadores Franceses, Clássicos Jackson, 1952.]

SAIS, Lilian. *O livro do figo*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2023.

TORRANO, Jaa. “Mito e dialética na tragédia Os Sete contra Tebas, de Ésquilo”. In: *Ésquilo: tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2019.

Danielle Magalhães. Graduada em História (UFF) e doutora em Teoria Literária (UFRJ). Como bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ (2020-2024), realizou a pesquisa “Mulheres que reescrevem a história”. Publicou os livros de ensaios *Ir ao que queima* (Ape’Ku, 2021) e, em co-autoria com Flavia Trocoli, *No avesso da genealogia* (7Letras, 2024). Co-organizou o livro de ensaios *Falemos de poesia* (7Letras, 2023). Como poeta, publicou os livros *Quando o céu cair* (2018) e *Vingar* (2021), ambos pela Editora 7Letras.

E-mail: danielle.h.magalhaes@gmail.com

Declaração de Autoria

Danielle Magalhães, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido:

Aprovado: