

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Fernanda Barroso e Silva

**O legado poético em construção de Rupi Kaur e
a Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa**

Juiz de Fora

2026

Fernanda Barroso e Silva

**O legado poético em construção de Rupi Kaur e
a Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Fernanda Barroso e.

O legado poético em construção de Rupi Kaur e a Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa / Fernanda Barroso e Silva. -- 2026.

227 f.

Orientador: Nícea Helena de Almeida Nogueira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2026.

1. Instapoesia. 2. Autoria Feminina. 3. Poesia. 4. Feminismo . I. Nogueira, Nícea Helena de Almeida, orient. II. Título.

Fernanda Barroso e Silva

O legado poético em construção de Rupi Kaur e a Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 08 de maio de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Felipe Faniel Xavier Rodrigues

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Laura Barbosa Campos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Luísa Leite Santos de Freitas

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 11/05/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Faniel Xavier Rodrigues, Usuário Externo**, em 11/05/2026, às 13:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LAURA BARBOSA CAMPOS, Usuário Externo**, em 11/05/2026, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério de Souza Sergio Ferreira, Professor(a)**, em 11/05/2026, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luísa Leite Santos de Freitas, Usuário Externo**, em 12/05/2026, às 18:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nícea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 02/06/2026, às 08:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2979352** e o código CRC **CE84F882**.

À minha mãe, porque foram as suas asas que me ensinaram a voar.

Ao meu pai, por sempre ter sido calma, sorriso e samba em minha vida.

Ao meu companheiro de vida, Pedro, por me mostrar um lado mais bonito da vida.

AGRADECIMENTOS

É extremamente simbólico finalizar essa etapa do Doutorado exatamente no ano em que completo dez anos de UFJF. São dez anos em que a minha vida se divide entre a minha casa e os corredores da Faculdade de Letras, enquanto eu me descubro e me desenho enquanto adulta, professora, pesquisadora e ser humano. Foi nesse tempo que as conversas com minha mãe mudaram de tom — agora nascidas do lugar de quem educa — e que meu amor pela Literatura se expandiu até se tornar abrigo: um espaço em que a escrita pulsa junto à vida, ambas em constante movimento. Hoje, aos 27 anos, apesar de ainda ser aquela menina sonhadora e medrosa, aprendi a enfrentar os desafios e consegui chegar a lugares incríveis. Hoje, sou uma filha que aprendeu o real significado de cuidar, sou faixa-azul de jiu-jitsu, sou Professora substituta da Faculdade de Letras no Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas. Por essas (e tantas outras), preciso agradecer.

Começo agradecendo a Deus. Foi Ele quem me deu forças, soprou coragem em meus ouvidos e me deu sinais de qual caminho seguir.

Ao meu pai e à minha mãe, Marcelo e Heloísa, pelo amor incondicional. Pelas noites de conversa, pelas preocupações compartilhadas, por estarem ali para que eu pudesse me dedicar aos estudos, por me ensinarem tanto. Se hoje sigo em frente com clareza, não foi sorte que me manteve firme; foram vocês que me prepararam com exemplo, constância e verdade.

À minha amada avó Cleusa (*in memoriam*), por ter estado ao meu lado durante vinte e cinco anos da minha vida. Por ter me ensinado que flores, mar e costura carregam uma poesia que não pede entendimento nenhum. Você está em tudo que eu faço.

À Fapemig, pelo incentivo à pesquisa através da bolsa de estudos concedida ao longo dos meus quatro anos de Doutorado. Ao PPG-Letras: Estudos Literários, por ser minha casa e me acolher tão bem em, em especial, à Daniele, pela paciência de sempre me orientar e me indicar o que deveria ser feito. O seu trabalho é essencial e admirável.

Ao Grupo de Pesquisa Travessias e Feminismo(s): estudos identitários de autoria feminina, por tudo que dividimos ao longo desses anos de aprendizado, amizade e apoio.

À banca, por gentilmente aceitar o convite para este momento tão importante da minha caminhada. Ainda, aos professores Rogério e Felipe que, em um primeiro momento da qualificação, tanto me auxiliaram a delinear novos caminhos para este texto.

Aos professores que passaram pelo meu caminho e me ensinaram, acima de tudo, a pensar e a ser mais humana. Ainda, à professora Charlene Miotti, por todas as discussões na

disciplina “Autoria, Recepção, Intertextualidade” que me permitiram refletir sobre aspectos que se tornaram essenciais para este trabalho.

À Nícea, minha querida orientadora e fada madrinha. Nos conhecemos ainda no início da graduação, em 2016, e foi no ano seguinte, quando um projeto de iniciação científica nos aproximou, que nossa relação começou a transformar minha vida. Ela me deu a mão, mostrou caminhos e me ensinou, pelo exemplo, o que é verdadeiramente ensinar. Como dito em outras oportunidades, de todos os títulos, o de sua orientanda é aquele de que mais me orgulho. Obrigada por acreditar em mim mais do que eu mesma acredito e por traçar essa caminhada tão bonita ao meu lado. Devo o que sou, como profissional e pesquisadora, a você.

Ao meu parceiro de vida, Pedro, por todo o companheirismo ao longo dessa trajetória – e de todas as outras. Obrigada por entender minhas ausências, por me apoiar incondicionalmente, por estar sempre ao meu lado e por ser a resposta das minhas orações. Desde que você chegou, a vida se tornou pura poesia.

Aos meus amigos, que estiveram sempre ao meu lado, dando-me a força necessária para acreditar e seguir: a torcida de vocês tornou tudo mais especial. Àqueles que comigo dividiram a trajetória acadêmica, Alice, Ilson, Larissa, Luísa e Thales, obrigada por todos os conselhos e por me ensinarem tanto. Nunca imaginei que faria amizades tão incríveis na faculdade.

À Bruna, com quem compartilhei momentos que moldaram a minha caminhada. Sempre a admirei de longe, como uma irmã mais nova que sonha, ao menos um pouco, ser como a mais velha. Você transformou a solidão da escrita acadêmica em uma trajetória compartilhada de afeto, carinho e coragem.

Às minhas irmãs de vida, Marina e Luana, devo grande parte do que sou a vocês. Obrigada por serem a certeza de que tudo vai dar certo.

À minha amiga Luana Victor, por caminhar comigo há tantos anos e insistir em acreditar em mim. Onde quer que você esteja, eu também estarei.

À minha família em Belo Horizonte, Gabi, Matheus e Mathias, por me lembrarem o que é a fé e me mostrarem o amor que move montanhas.

A todos que passaram pela minha vida e, principalmente, àqueles que ficaram, o meu muito obrigada!

“Our labor has become/ more important/ than our silence.” (Lorde, p. 52, 1978)

RESUMO

A presente pesquisa investiga a Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa a partir do trabalho de Rupri Kaur, considerada precursora desse fenômeno. A escrita da indo-canadense inaugura um espaço em que mulheres elaboram novas formas de se posicionar e mostra-se conectada ao projeto de outras Instapoetas, que igualmente mobilizam eixos temáticos e imagens recorrentes, entendidos aqui como *lugares-comuns*, a fim de deslocar e reescrever padrões sexistas. A constatação desse projeto retórico compartilhado permitiu delinear o conceito de Instapoeta adotado para esta tese e realizar um levantamento de autoras em Língua Inglesa que se colocam no Instagram, cada uma a seu modo, para compreender e melhor analisar esse cenário “pós-Kaur”. Tendo sido elencados e considerados os critérios de exclusão, a pesquisa chegou a três nomes, passando a se concentrar na leitura crítica da produção de Amanda Lovelace, Nikita Gill e Whitney Hanson de modo a observar tanto a forma como essas vozes se entrelaçam na construção de narrativas feministas quanto os modos pelos quais tensionam violências, elaboram memórias e mobilizam elementos de cura para reimaginar a presença das mulheres no mundo. Em todas essas poéticas, a pesquisa encontrou um movimento recorrente: nomear violências e abusos; recusar a naturalização da dor; transformar o trauma em processo de reposicionamento; e insistir em representações de força, autonomia, pertencimento e identidade coletiva. A Instapoesia aparece, assim, como um lugar em que mulheres expõem problemas e feridas, mas também constroem narrativas de empoderamento e de potência, capazes de produzir identificação e de afirmar outro imaginário para o feminino. Do ponto de vista teórico, a pesquisa se apoia em trabalhos como os de Roger Chartier (1998; 2002), Katherine Hayles (2009) e Regina Zilberman (2018) para compreender as textualidades digitais, seus suportes e modos de circulação. Ao dialogar com Sara Ahmed (2022), Nirmal Puwar (2004), Alison Jaggar (1989) e Margareth Rago (2013), é adotada uma lente feminista que permite ler os poemas selecionados como práticas de resistência, elaboração da experiência e construção de “moradas feministas”. Para compreender o teor retórico dos projetos poéticos analisados, são os trabalhos de João Adolfo Hansen (2019), Francis Cairns (1972), Francisco Achcar (1994) e Raira de Vasconcelos (2021) que são considerados, articulando a noção de topos à repetição de certos motivos e imagens que funcionam como estratégia de insistência política e de construção de uma memória cultural que, ao ser revisitada e construída coletivamente com outras, demonstra uma tentativa subversiva de elaborar uma nova realidade mais justa e menos exclusiva com as mulheres.

Palavras-chave: Instapoesia. Autoria Feminina. Poesia. Feminismo.

ABSTRACT

This research investigates female-authored Instapoetry in the English language through the work of Rupi Kaur, widely regarded as a pioneer of this phenomenon. The writing of the Indo-Canadian poet inaugurates a space in which women develop new ways of self-representation, while also connecting to the work of other female Instapoets who similarly mobilize recurring thematic axes and images, understood here as *commonplaces*, in order to challenge and rewrite sexist patterns. The identification of this shared rhetorical project made it possible to delineate the concept of the Instapoet adopted in this dissertation and to compile a survey of English-language women authors on Instagram, positioning themselves each in their own way, to understand and better analyze this “post-Kaur” landscape. After establishing and applying exclusion criteria, the study focused on a critical reading of the works of these three key authors: Amanda Lovelace, Nikita Gill, and Whitney Hanson. The analysis examines both how these voices intertwine in the construction of feminist narratives and the ways in which they engage with violence, process memory, and make use of elements of healing to reimagine women’s presence in the world. Across all these poetics, a recurring pattern was identified: naming violence and abuse; refusing the naturalization of pain; transforming trauma into a process of repositioning; and insisting on representations of strength, autonomy, belonging, and collective identity. Instapoetry thus emerges as a space in which women expose problems and wounds but also construct narratives of empowerment and agency capable of fostering identification and affirming alternative imaginaries of the feminine. From a theoretical perspective, the study draws on works such as those of Roger Chartier (1998; 2002), Katherine Hayles (2009), and Regina Zilberman (2018) to understand digital textualities, their material supports, and modes of circulation. In dialogue with Sara Ahmed (2022), Nirmal Puwar (2004), Alison Jaggar (1989), and Margareth Rago (2013), the research adopts a feminist lens that allows the selected poems to be read as practices of resistance, processes of experience-making, and the construction of “feminist dwellings”. To account for the rhetorical dimension of the poetic projects analyzed, the study engages with the works of João Adolfo Hansen (2019), Francis Cairns (1972), Francisco Achcar (1994), and Raíra de Vasconcelos (2021), articulating the notion of *topos* with the repetition of specific motifs and images. These function as strategies of political persistence and as mechanisms for constructing a cultural memory that, when revisited and collectively built with others, reveals a subversive attempt to imagine a new reality that is more just and less exclusionary for women.

Keywords: Instapoetry. Women’s Authorship. Poetry. Feminism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Captura de tela de vídeo ao vivo de Rupi Kaur em seu Instagram.....	20
Figura 2 - Captura de tela de postagem de Rupi Kaur sobre sua mãe – primeira tela.....	23
Figura 3 - Captura de tela de postagem de Rupi Kaur sobre sua mãe – segunda tela.....	24
Figura 4 - Captura de tela de processo de ilustração de Rupi Kaur.....	33
Figura 5 - Captura de tela do final do processo de ilustração.....	34
Figura 6 - Os bastidores de uma ilustração.....	35
Figura 7 - Poema de Rupi Kaur sobre o coração.....	36
Figura 8 - Captura de tela de <i>story</i> de Rupi Kaur.....	38
Figura 9 - Captura de tela de outra ilustração de Rupi Kaur.....	39
Figura 10 - Poema de Rupi Kaur sobre a solidão.....	40
Figura 11 - Página do livro de edição comemorativa de <i>Milk and Honey</i>	54
Figura 12 - Poema de Rupi Kaur sobre a união entre mulheres.....	65
Figura 13 - Poema de Rupi Kaur sobre as mulheres-irmãs.....	66
Figura 14 - Poema de Rupi Kaur sobre a força feminina.....	79
Figura 15 - Poema de Rupi Kaur sobre o reconhecimento da ancestralidade.....	80
Figura 16 - Poema de Rupi Kaur sobre fundar casa em si mesma.....	82
Figura 17 - Poema de Rupi Kaur sobre o corpo-casa.....	83
Figura 18 - Poema de Rupi Kaur sobre os pelos.....	84
Figura 19 - Captura de tela do <i>feed</i> de Amanda Lovelace no Instagram.....	107
Figura 20 - Poema de Amanda Lovelace compartilhado em seu Instagram.....	108
Figura 21 - Publicação de Amanda Lovelace sobre uma das cartas de seu tarô.....	109
Figura 22 - Publicação de Amanda Lovelace no Instagram sobre o fascismo.....	110
Figura 23 - <i>Story</i> de Nikita Gill sobre imigrantes.....	112
Figura 24 - Publicação de Nikita Gill sobre a morte de crianças em Gaza.....	113
Figura 25 - Captura de tela do <i>feed</i> de Nikita Gill no Instagram.....	115
Figura 26 - Instapoema de Nikita Gill: uma ode às mulheres destemidas.....	117
Figura 27 - Publicação de Nikita Gill com poema sobre solidariedade feminina.....	118
Figura 28 - Captura de tela do <i>feed</i> de Whitney Hanson no Instagram.....	121
Figura 29 - Instapoema de Nikita Gill sobre contos de fada.....	129
Figura 30 - Instapoema de Nikita Gill sobre contos de fada.....	133
Figura 31 - Instapoema de Gill sobre Medusa.....	135
Figura 32 - Instapoema de Amanda Lovelace sobre o corpo feminino.....	145

Figura 33- Captura de tela de postagem de Nikita Gill em seu Instagram	162
Figura 34 - Instapoema de Nikita Gill sobre resposta a abusador	165
Figura 35 - Captura de tela de postagem de Whitney Hanson em seu Instagram	172
Figura 36 - Captura de tela de postagem de Amanda Lovelace em seu Instagram	178
Figura 37 - Instapoema de Hanson sobre uma nova definição de amor	179
Figura 38 - Instapoema de Gill sobre o amor que nos cura	181
Figura 39 - Captura de tela de vídeo de Hanson publicado em seu Instagram.....	183
Figura 40 - Instapoema de Gill sobre mulheres.....	186

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O FENÔMENO DA INSTAPOESIA E O TRABALHO DESENVOLVIDO POR RUPI KAUR COMO PRECURSORA DO GÊNERO	16
1.1 AS TEXTUALIDADES DIGITAIS E AS POTENCIALIDADES DA INSTAPOESIA DE KAUR.....	27
1.2 A POESIA DE KAUR: A BUSCA POR SI E PELO COLETIVO	50
1.3 A FINALIDADE RETÓRICA DO PROJETO POÉTICO DE KAUR.....	67
1.3.1 O efeito polarizador da Instapoesia de Kaur	70
1.3.2 O entrelace retórico com a produção de autoria feminina	72
2 O PÓS-KAUR NA INSTAPOESIA EM LÍNGUA INGLESA	87
2.1 PRINCIPAIS NOMES E AUTORAS: UM LEVANTAMENTO.....	90
2.2 OS PROJETOS POÉTICOS DE AMANDA LOVELACE, NIKITA GILL E WHITNEY HANSON	101
2.2.1 Amanda Lovelace: poéticas de sobrevivência e reencantamento	102
2.2.2 Nikita Gill: mitos, monstros e mulheres em reescrita feminista	111
2.2.3 Whitney Hanson: cicatrizes e afetos na poesia do luto e da cura	119
3 AS TEMÁTICAS DESSA INSTAPOESIA DE AUTORIA FEMININA	126
3.1 ELEMENTOS FANTÁSTICOS: CONTOS DE FADA E NARRATIVAS MITOLÓGICAS	127
3.2 RESISTÊNCIAS E REVOLUÇÕES: NARRATIVAS DE RESILIÊNCIA E IDENTIDADE.....	152
3.2.1 Violências e abusos: do trauma à transformação	155
3.2.2 Representações de força e autonomia: um viés coletivo de identidade, pertencimento e conexão	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS	197
GLOSSÁRIO	210
APÊNDICE A – Traduções dos poemas	213

INTRODUÇÃO

A Instapoesia, enquanto fenômeno literário, emerge em um campo ainda recente, tanto em termos de produção quanto de reflexão crítica. Inserida em um ambiente marcado pela circulação veloz e pela brevidade dos conteúdos, constitui-se como uma forma de escrita situada nas mídias sociais e atravessada por lógicas próprias do digital. Nesse cenário, a poesia deixa de habitar apenas o livro impresso ou os espaços tradicionais de consagração literária e passa a ocupar diferentes telas, em um movimento que reconfigura não só a materialidade do texto, mas também quem pode escrever, quem pode ser lido e em que condições esse encontro se dá. A Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa, em particular, se apresenta como um espaço em que mulheres articulam experiências íntimas e questões políticas, tensionando fronteiras entre público e privado e entre “vida pessoal” e discurso engajado, explorando as potências do digital como meio de expressão, encontro e afirmação.

É nesse contexto que o trabalho de Rupi Kaur se inscreve como um marco e um ponto de inflexão. Sua trajetória no Instagram não apenas populariza um modo de fazer poesia, mas também evidencia o quanto o digital pode funcionar como dispositivo de visibilidade para vozes que, em outros espaços, permaneceriam à margem. As produções de Kaur, ao tratarem de temas como violência, migração, pertencimento, amor e desejo, mobilizam uma linguagem acessível e direta que encontra eco em suas leitoras, formando uma comunidade que se reconhece e se fortalece. Ao mesmo tempo, seu sucesso amplia o campo de atenção para outras poetisas que, juntamente ou depois dela, passam a ocupar as redes com seus próprios projetos.

Diante desse cenário, o problema de pesquisa que orienta esta tese se formula da seguinte maneira: qual o desenvolvimento da Instapoesia após o surgimento e a consolidação do trabalho de Kaur? Partindo desse questionamento, a hipótese que guia a investigação é a de que há uma conexão entre o projeto poético de Kaur e o de outras mulheres que escrevem Instapoesia, em uma busca compartilhada por propor novas formas de pensar e ver a mulher. Assim, o foco desta tese está em compreender a potência enunciativa dessas mulheres que fazem do ambiente digital um espaço de fala, escuta e negociação de sentidos através da Literatura. Ao invés de ler essa produção apenas como um fenômeno de consumo rápido, enfatiza-se a força que esses textos adquirem ao articular vulnerabilidade e resistência, intimidade e crítica social, individualidade e pertencimento coletivo. Essas poetisas, ao promoverem novas maneiras de existir para as mulheres, constroem um “eu” que se sabe atravessado por estruturas de poder, expectativas de gênero, memórias ancestrais e heranças

históricas e que, justamente por isso, convoca um “nós” capaz de se reconhecer e de se mobilizar.

As mídias digitais desempenham um papel central na configuração desse ambiente. O alcance que apresentam, por meio da capacidade de conectar usuários em diferentes países e contextos socioculturais, torna possível que a Instapoesia circule para além de fronteiras geográficas e institucionais. Textos que, em outros momentos, talvez ficassem restritos a circuitos literários específicos passam a ser lidos, comentados, compartilhados e apropriados por leitoras com perfis variados, que encontram nessas narrativas um espelho, um abrigo e/ou um chamado à ação. A natureza digital dessa forma de escrita, ao articular palavra e visualidade, favorece a acessibilidade e o contato direto com as autoras, aproximando quem escreve e quem lê em uma dinâmica que mistura intimidade, comunidade e identificação.

Essa mesma natureza digital reconfigura profundamente as formas de expressão, na medida em que desloca as noções tradicionais de autoria, publicação e circulação. As redes sociais operam como espaços em que indivíduos podem produzir cultura, com uma democratização que abre espaço para pessoas anteriormente restringidas por barreiras econômicas, raciais, de gênero ou mesmo por convenções literárias. A escrita online, assim, abre portas para sujeitos que antes eram mantidos afastados de determinados espaços de produção e legitimação cultural e que, agora, encontram nas plataformas digitais uma chance de narrar a si mesmas, de disputar sentidos sobre suas experiências e de intervir, com agência, na forma como a figura da mulher é representada na cultura contemporânea.

As redes sociais também têm a capacidade de conectar públicos com interesses semelhantes e de mobilizar comunidades inteiras em torno de temas específicos. Formam-se, assim, redes de leitoras que compartilham vivências e pensamentos, construindo um espaço em que a identificação não é apenas emocional, mas também política. A circulação desses textos contribui para que certas pautas ganhem visibilidade, para que discursos feministas sejam disseminados em linguagem acessível e para que se produza uma sensação de pertencimento que contrasta com a exclusão promovida por instituições sociais. A partir dessa forma de produzir Literatura, passamos a ter acesso a reflexões e a construções complexas de subjetividades, com modos de ser, ver e construir o mundo que são plurais e multiformes. Afirmando-se como sujeitos, essas mulheres, que puderam ampliar lugares aos quais eram antes pré-destinadas pelo sistema, conseguem dar início a uma fuga de preceitos e estruturas pré-fixadas que as cerceavam, questionando e contrapondo verdades totalizadoras do patriarcado. Na Instapoesia, falam por si, exploram temáticas de maneira autônoma, representam-se por meio de personagens libertárias e vão, assim, de encontro a um conceito de mulher construído

segundo o patriarcalismo. Contemplam-se, conseqüentemente, lugares distintos daqueles que são ocupados pelo discurso hegemônico, evidenciando que o meio literário é, também, lugar de intensa disputa, tal como os demais âmbitos da sociedade.

Dessa maneira, a presente tese se propõe a investigar, a partir de Rupî Kaur, como essa Instapoesia se desenvolve e se reconfigura, observando de que modo diferentes poetas se apropriam das potencialidades do digital para construir projetos poéticos que dialogam com questões feministas. Ao analisar produções de outras poetas, busca-se mapear como essa produção contribui para redesenhar imaginários sobre o feminino e para afirmar a escrita como ferramenta de sobrevivência, de reescrita de si e de construção de comunidades. Nesse percurso, a Instapoesia aparece não apenas como uma forma recente de circulação poética, mas como um lugar em que palavras, imagens e corpos se encontram para elaborar feridas e forças, traçando outras maneiras de existir e de imaginar o futuro.

Com o intuito de desenvolver a proposta apresentada, a pesquisa se organiza de modo a acompanhar, passo a passo, o surgimento, a consolidação e os desdobramentos da Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa a partir de Kaur. Desse modo, o percurso teórico-crítico traçado articula a dimensão material e tecnológica do fenômeno com a dimensão poética e política dos textos, considerando, portanto, o que essas mulheres dizem, como dizem e que efeitos essas enunciações desempenham na elaboração de uma nova perspectiva sobre o feminino. No primeiro capítulo, busca-se delimitar o fenômeno da Instapoesia e situar o trabalho de Kaur como uma espécie de marco inicial para o recorte proposto. A discussão sobre as textualidades digitais se concentra em mostrar como o suporte, sobretudo o Instagram, reconfigura práticas de leitura e escrita, interferindo na forma como os poemas são compostos, lidos e compartilhados, e na maneira como se formam comunidades em torno dessa escrita. A partir dessa base, o capítulo se volta para o projeto poético de Kaur, examinando como sua obra articula a busca por si e por um coletivo com pautas feministas orientando escolhas temáticas e discursivas. O capítulo, assim, deseja compreender a finalidade retórica dessa poética e situá-la em diálogo com outras produções de autoria feminina que começam a ocupar o mesmo espaço digital.

O segundo capítulo desloca o foco da figura de Kaur para aquilo que denominamos “pós-Kaur”. A proposta, aqui, é mapear um conjunto de Instapoetas que, em maior ou menor grau, dialogam com o trabalho desempenhado pela indo-canadense. Primeiramente, é feito um levantamento dessas autoras, considerando a forma como se apresentam nas redes, os temas com que trabalham e as maneiras pelas quais transformam experiências pessoais em matéria poética. Em seguida, afunila-se a análise para três nomes específicos — Amanda Lovelace,

Nikita Gill e Whitney Hanson — a fim de examinar com mais cuidado seus projetos poéticos. Essa análise se concentra em entender como cada uma organiza uma escrita que combina experiência subjetiva e engajamento crítico com relações de poder e como a Instapoesia se torna, para essas autoras, um espaço de expressão, de empoderamento e de construção de comunidade.

O terceiro capítulo, por sua vez, tem o objetivo de sistematizar e discutir as principais temáticas que atravessam essa Instapoesia a partir da análise de diferentes poemas. A proposta é acompanhar como determinados eixos temáticos se organizam e o que eles produzem em termos de sentido. Ao abordar elementos fantásticos, como contos de fada e narrativas mitológicas, o capítulo almeja mostrar como essas reescritas operam deslocamentos feministas em personagens e enredos tradicionalmente marcados por passividade ou demonização de figuras femininas. Ao tratar de narrativas de resistência e de revolução, o capítulo se volta às maneiras como essas poetas abordam violências e abusos, deslocando a dor para processos de transformação, e como constroem representações de força, autonomia, pertencimento e conexão. Com isso, torna-se possível notabilizar como essas poéticas reinscrevem o lugar das mulheres nas histórias que contam e contribuem, por conseguinte, para redesenhar imaginários sobre o feminino na contemporaneidade.

No que diz respeito ao *corpus* de análise, cabe destacar que os Instapoemas em Língua Inglesa, discutidos detalhadamente a partir da seção 2.2 até a seção 3.2.2, são apresentados em seu idioma original para evidenciar as escolhas de cada autora. Contudo, com o intuito de facilitar a organização, as respectivas traduções para a língua portuguesa foram compiladas e disponibilizadas no apêndice A desta tese. Adicionalmente, foi elaborado um glossário contendo termos advindos do meio digital presentes ao longo do trabalho com o mesmo propósito de evitar quebras no fluxo da análise textual. Essa opção permite que o exame crítico ocorra sem interrupções excessivas, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor o suporte linguístico e contextual necessário em uma seção dedicada para consulta.

Dessa forma, cada capítulo se dedica a uma dimensão específica do problema de pesquisa — o lugar de Kaur, o desenvolvimento “pós-Kaur” e as temáticas que atravessam esse campo —, compondo, em conjunto, uma investigação que acompanha a potência enunciativa dessas mulheres nas redes, as reconfigurações promovidas pela escrita digital e a democratização de um espaço em que usuárias não apenas consomem, mas produzem cultura e se reconhecem umas nas outras.

1 O FENÔMENO DA INSTAPOESIA E O TRABALHO DESENVOLVIDO POR RUPI KAUR COMO PRECURSORA DO GÊNERO

O surgimento e a ascensão da Instapoesia, uma forma de expressão poética que floresceu e conquistou seu espaço nas plataformas de mídia social, principalmente no Instagram, marca um fenômeno cultural significativo no panorama literário contemporâneo. Representando uma modulação da maneira como a poesia é criada, compartilhada e consumida na era digital, ela se constrói em um ambiente em que usuários da Internet interagem entre si e conseguem aumentar exponencialmente a rede de conexão e contato. Delimitada pelos próprios moldes do local em que se faz e aparece, a Instapoesia apresenta características marcantes como a brevidade, a simplicidade e a acessibilidade, sempre buscando o estabelecimento de uma linguagem direta e próxima do cotidiano. Curta e concisa, consegue ser consumida em uma tela pequena e nos mais diversos momentos de acesso às redes sociais, nem sempre dispostos de muito tempo frente ao ritmo acelerado da sociedade atual. Contudo, embora assim caracterizadas, não se fazem rasas e isentas de reflexão: constroem, exatamente nessa proximidade com quem as lê, uma rede de trocas que se estende por discussões em comentários, encaminhamentos em mensagens diretas e extensões para outras publicações que se seguem a partir dali, sempre compartilhando emoções e questões relevantes para o momento que se vive.

Tem-se, então, que o Instagram, enquanto plataforma de publicação e de compartilhamento de textos, influencia Instapoetas e a própria poesia que eles criam a partir de suas normas e seus padrões estabelecidos. Desde que foi lançado, em outubro de 2010, foram inúmeras atualizações até chegar na configuração atual, a qual é, ainda, constantemente reconfigurada e atualizada a fim de melhorar a experiência do usuário. Mudanças maiores, como de layout e logo, não acontecem nessa mesma velocidade, mas a melhoria de *bugs*¹ e a adição de recursos estão constantemente sendo alteradas pelos proprietários da rede. Esse movimento de ajustes na plataforma busca acompanhar as tendências de tecnologia e, mais ainda, ir ao encontro das mudanças visualizadas no comportamento dos usuários. Dessa maneira, temos que o desenvolvimento tecnológico, pensado de modo abrangente, colaborou para que outras funções fossem acopladas ao Instagram com o decorrer dos anos, sendo uma peça fundamental para o alcance e a popularidade dessa mídia. Inicialmente focado no instantâneo das fotografias, retomando as *polaroids*, possuía uma restrição às fotos quadradas

¹ Ao encontrarmos um *bug* em um *software*, considerando especificamente o caso comentado nesta pesquisa sobre o aplicativo Instagram, referimo-nos a um comportamento incorreto ou inesperado, demandando atualizações para que possa ser solucionado.

e oferecia algumas opções de filtros que alteravam bastante a saturação de cores e tentavam levar uma estética mais solta e lúdica para as imagens. Configurava-se, também, como uma tentativa de compensar a pouca qualidade das câmeras fotográficas da época.

Gradativamente, essa rede passou, então, a buscar e a compreender os interesses de seu público, entendendo ser compatível a expansão do que oferecia. Como consequência dos movimentos vistos na sociedade, decidiram investir na ampliação do que disponibilizavam, culminando na possibilidade de compartilhar vídeos, de publicar mais de uma mídia em uma só publicação², de tornar pública sua rotina e distintas mensagens com as quais se identifica a partir dos *stories*³, de adicionar uma nota escrita para que seus seguidores vejam e, para além disso, criar canais de transmissão para enviar uma mesma informação para quem desejar acessar esse espaço, dentre tantas mais opções que também fazem parte do Instagram no momento atual. De acordo com a própria plataforma, cada seção do aplicativo, sendo elas *Reels*, *Stories* e Explorar, tem seu próprio algoritmo de recomendação que vai se adaptar à jornada e às preferências do usuário, tornando exclusiva a sua experiência *online*. Em um caminho paralelo, buscaram também promover atualizações que incluíam melhorias nas configurações de privacidade, fornecendo aos usuários mais controle sobre quem podia ver suas postagens e interagir com seu conteúdo, além de demonstrar preocupação em introduzir novas ferramentas para combate ao assédio e à desinformação – esse último muito incentivado pelo boom das *fake news*, informações falsas ou enganosas apresentadas como se fossem verdadeiras e disseminadas facilmente a partir das redes sociais com o objetivo de enganar e manipular –, incluindo filtros para comentários e mensagens diretas.

Sobre esse espaço digital, que cresce exponencialmente inclusive no que diz respeito ao meio literário, torna-se interessante mencionar que foi considerado uma ameaça para o impresso por muitos estudiosos e críticos. A forte presença da literatura na Internet a partir dessas amplas possibilidades levou-os até mesmo a cogitar o fim dos livros físicos e de todo o processo que os envolvem. Contudo, pelo menos ao se pensar na realidade da Instapoesia, o que se observa é uma troca intensa que não cria competitividade ou exclusão, mas complementariedade com esferas que se preenchem mutuamente e que conquistam leitores uns para os outros. O próprio estilo adotado nas produções digitais, que muitas vezes carregam imagens ou elementos visuais,

² Usualmente conhecida como “publicação carrossel” por trazer um compilado de até dez fotos e/ou vídeos que aparecem em sequência.

³ Um dos recursos mais atuais do Instagram que aproxima os usuários uns dos outros ao diminuir os limites da formalidade que, muitas vezes, é associada às postagens no *feed*. Ali, criadores de conteúdo compartilham seu dia a dia, suas inseguranças, novidades de trabalho, textos de autoria própria, conteúdos de viagem e, ainda, de trabalho.

chegaram até às obras impressas, que abraçaram essas semioses diversas que se cruzam, agora em maior escala, em território digital. Esse movimento é visto na poeta que se escolhe para este trabalho, Rupi Kaur, nome que emergiu como uma figura central na paisagem literária contemporânea e no próprio surgimento da Instapoesia, merecendo uma atenção especial.

Associada a diferentes ocupações, Kaur é artista, escritora, *performer*, ilustradora e Instapoeta. Nativa de Punjab, mais especificamente da cidade de Hoshiarpur, mudou-se com a família para o Canadá ainda na infância, estabelecendo-se em Brampton, Ontário, cidade com uma quantidade significativa de população do sul da Ásia que também integrou a Diáspora Punjab – movimento que abrange uma gama diversificada de identidades religiosas e culturais originárias da região de Punjab. Pensando no grupo étnico de Kaur, podemos mencionar um subconjunto desse movimento diaspórico denominado Diáspora Sikh, relacionado àqueles que seguem o Sikhismo, uma religião monoteísta que remonta ao século XV. Para além do Canadá, comunidades significativas desse grupo são encontradas em países como Reino Unido, Estados Unidos, Malásia e Austrália, estabelecendo fortes redes de conexão entre indivíduos que mantêm suas raízes e permanecem ativos nas esferas política e social. Sobre isso, é pertinente mencionar que a Diáspora Sikh também esteve envolvida na defesa dos direitos humanos, especialmente em resposta a acontecimentos que afetaram os Sikhs na Índia, como os motins anti-Sikh de 1984, sempre lembrados – em forma de protesto e anseio por mudança – por Kaur em suas redes, e questões em curso relacionadas à liberdade religiosa e aos protestos dos agricultores.

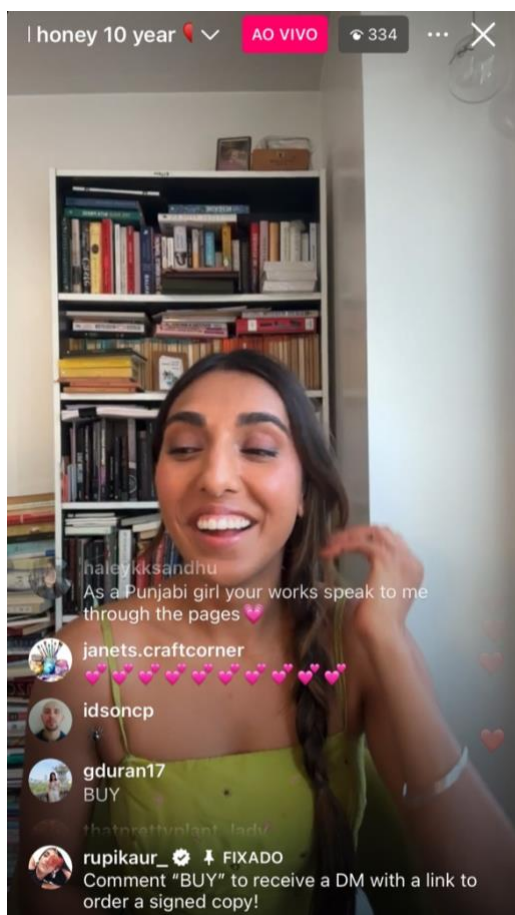
Imersa em meio a culturas entrelaçadas, foi na arte que Kaur encontrou seu refúgio quando, em uma nação totalmente nova, se viu alheia à língua e com dificuldades de estabelecer conexões. A memória coletiva da comunidade, as experiências históricas e contemporâneas partilhadas e as heranças culturais e religiosas influenciam não só a identidade da poeta, como também sua perspectiva artística. Seu background como imigrante tem um impacto direto em seu trabalho poético, sendo frequente sua escrita sobre a experiência de imigração no Sul da Ásia, um tema historicamente sub-representado na literatura de modo amplo. Somado a isso, sua presença *online* permite-lhe interagir com um público diversificado de todo o mundo e destacar os aspectos universais de sua jornada diaspórica, ressoando com tantos outros que compartilham a vivência e os sentimentos, e encontram, em seus trabalhos, as complexidades de quem navega em múltiplas identidades.

Sobre esse tópico, é interessante sublinhar que o próprio fato de carregar o sobrenome Kaur é, de antemão, uma forma de pertencimento a essa comunidade religiosa e étnica da poeta, uma vez que muitos Sikhs carregam o sobrenome "Singh", para homens, e "Kaur" para

mulheres. Mesmo sendo significativa essa diáspora vivida para diferentes países, como mencionado, permanece um forte laço que une esse povo e que os mantém conectados independente do espaço geográfico. Em uma entrevista para a *CBS News* (Kaur, 2018b), quando perguntada se via muitas mulheres sul-asiáticas na arte, no entretenimento e nas faces laterais de livros, a escritora destacou que, enquanto crescia, não tinha sequer acesso às poucas que se dedicavam a esses ofícios, pois não estavam no centro e em destaque, mas vê essa realidade sofrendo mudanças. Em seguida, Kaur mencionou um fato que envolve o processo de design de seu livro de estreia, *Milk and honey* (Kaur, 2015) – traduzido e publicado no Brasil como *Outros jeitos de usar a boca* (Kaur, 2017b). A poeta não fazia questão de ver seu primeiro nome estampado ali, mas era necessário encontrar “Kaur” na lombada, exatamente porque toda mulher Sikh o tem. Dessa forma, ela poderia criar o que não teve enquanto cresceu: um sentimento de que, ao entrarem em uma livraria e encontrarem o próprio nome estampado em um livro, outras meninas sentiriam ser possível alcançar aquele feito. A conexão, então, também serviria como inspiração.

Ao visualizar os caminhos adotados ao longo do projeto poético de Kaur, torna-se nítido que ela obtém êxito nesse objetivo de criar uma conexão com outras meninas e mulheres nascidas em Punjab. Isso pode ser visto em distintas interações estabelecidas com suas seguidoras-leitoras, a exemplo do vídeo ao vivo realizado pela poeta no dia 19 de agosto de 2024, posteriormente publicado em seu *feed* (Kaur, 2024a), para divulgar a edição especial de 10 anos de *Milk and honey* (2015). Durante um pouco mais de 30 minutos, Kaur se dispôs a responder alguns questionamentos enviados por quem estava presente, a citar o que “cura” significava para ela naquele momento. A poeta, que associou esse tópico a encontrar sua própria voz e a aprender a usá-la, algo com o qual afirmou ainda batalhar, destacou que esse processo precisa se associar à conexão com sua comunidade, visto que não é algo que possa ser vivenciado sozinho. Para além disso, também respondeu outras curiosidades de suas leitoras, como quais autores a inspiraram durante sua vida e detalhes de como foi esse momento de revisitar sua primeira obra depois de tantos anos. Em meio a essas trocas, a mensagem de uma seguidora fica em evidência por se direcionar exatamente para esse propósito de Kaur de constantemente retomar e fortalecer seus laços com suas origens. Na figura 1, logo abaixo, encontramos uma captura de tela que evidencia o conteúdo dessa fala:

Figura 1 - Captura de tela de vídeo ao vivo de Rupikaur em seu Instagram



Fonte: Kaur, 2024a

O comentário ao topo afirma que, “Como uma garota Punjab, suas obras conversam comigo através das páginas”⁴ (2024a, tradução nossa), corroborando essa intenção da autora que foi previamente mencionada em entrevista (Kaur, 2015). O desejo de Kaur de constantemente se conectar com sua comunidade, realçando suas heranças e suas marcas culturais, ganha relevo e sentido através de colocações como essa. Temos, assim, que uma das formas que a poeta encontra de manter seu legado como imigrante e valorizá-lo é exatamente a partir do ato de colocar suas experiências e visões pessoais em seus trabalhos, jamais esquecendo ou ignorando de onde veio. Como será analisado adiante, essas questões também ressoam com imigrantes de outras localidades, os quais igualmente compartilham essa realidade, independente da razão que os motivaram a migrar. Conectando-se a essas pessoas, Kaur consegue manter viva sua história e, mais ainda, valorizá-la.

⁴ Original: “As a Punjabi girl your works speak to me through the pages”.

Nesse ponto, a plataforma não-convencional de publicação utilizada pelos Instapoetas, o Instagram, aparece como um divisor de águas na produção literária. Na verdade, o mesmo crédito pode ser dado a várias outras plataformas que, do mesmo modo, abriram um mundo de possibilidades desde que se tivesse um aparelho eletrônico com acesso à Internet. Porém, nesta análise, é a mídia social mencionada que vem ao centro e se coloca como aquela que abre espaço para vozes cuja oportunidade de se representar e representar suas histórias foi negada através do silenciamento e da opressão ao longo dos anos. O Instagram aparece, de modo gratuito, e descortina inúmeras possibilidades para insta-artistas, por assim dizer, que anteriormente poderiam estar restringidos por limitações inclusive financeiras, colocando-os no centro de suas próprias “editoras”. Agora, são eles que controlam todo o processo e podem não apenas produzir seus escritos, como também compartilhá-los com o mundo inteiro e em larga escala. Como resultado, vêm à tona novos talentos literários de comunidades marginalizadas, abrindo discussões para temáticas que, anteriormente a esse fenômeno e a sua disseminação, estavam muito à margem do discurso literário dominante.

Quando Kaur (2018a, p. 149), por exemplo, menciona o “inglês quebrado”⁵ de sua família, retoma uma dor que é compartilhada por imigrantes que não têm uma relação de familiaridade com essa nova língua à qual são apresentados. Sabe-se que essa pode ser uma grande barreira cultural para adaptação, criando desafios significativos em várias áreas da vida cotidiana, a citar trabalho, educação, saúde, interações sociais e acesso a serviços de modo geral. Para além de uma comunicação básica, é a língua a responsável por transmitir normas e valores sociais, além da própria cultura, podendo levar sentimentos de isolamento e exclusão àqueles que não a acessam. Retomando o poema mencionado de Kaur, nele o sentimento imigrante é evidente: chegam em um novo mundo com sonhos e esperança, deixando para trás, além da pobreza, família, amigos e uma língua-mãe, agora, igualmente quebrada. Esse país agora os engole vivos, deixa o amargo na boca e entrega solidão para esses pais que, “para garantir que filhos de imigrantes/ não tivessem ódio de ser filhos de imigrantes/ eles trabalharam demais” (Kaur, 2018a, p. 150). Em sequência, no penúltimo verso, esse inglês quebrado cede lugar ao inglês errado, carregando a visão de muitos nativos, porém, com o

⁵ No poema original (Kaur, 2017a, p. 148), “*broken English*”. Esse termo é utilizado para descrever uma versão não-padrão de língua inglesa, a qual é falada ou escrita por falantes não nativos dessa língua. Esse “inglês quebrado”, muitas vezes, resulta da influência da língua materna do falante, levando a uma comunicação que pode parecer fragmentada ou incompleta para falantes nativos de inglês. Em alguns casos, pode carregar uma carga pejorativa, como é o exemplo encontrado na explicação do *Cambridge Dictionary online*, que apresenta o seguinte: “Se você fala ou escreve em um inglês quebrado, você fala ou escreve inglês com dificuldade e com muitos erros porque não é sua primeira língua”; no original: “If you speak or write in broken English, you speak or write English with difficulty and with a lot of mistakes because it is not your first language”.

intuito de enaltecer a luta do pai, o sotaque da sua mãe, que é “denso como mel” e que deve, como a voz do poema destaca, ser colocado ao lado de grandes nomes da arte, como os pintores Van Gogh e o Salvador Dalí. Essa matriarca, com seu inglês do modo como é, “construiu um mundo sozinha/ vai dizer que isso não é arte”, é como Kaur finaliza o poema e delimita a mensagem que quer deixar.

Ao abraçar o (seu) *broken english*⁶, reconhecendo-o como parte integrante de sua identidade e experiência como imigrante, coloca-o como uma expressão autêntica de quem ela é e de suas origens culturais. Dá a ele, portanto, relevância e espaço de destaque. Desafiando de modo autêntico a noção de que a fluência perfeita em uma língua é parte vital para uma validação ou aceitação em uma sociedade, Kaur opta por celebrar a complexidade que abrange o ato de se comunicar em uma linguagem que é viva e híbrida, expressão direta de identidades multifacetadas que coexistem. Nesse percurso, a escritora consegue ressoar com muitos de seus leitores que também são imigrantes ou que igualmente pertencem a comunidades multiculturais, reconhecendo e validando suas vivências de navegar entre diferentes línguas e culturas. Esbarra, assim, a partir de suas temáticas e da maneira como as coloca em palavras em seu projeto poético, em um grupo pouco representado e que vem, aos poucos, chegando à autoria no âmbito literário.

Para além dessa questão linguística no que tange à retomada de suas raízes e heranças, é forte e recorrente sua busca por aquelas que vieram antes, seja nomeando sua mãe, ou de modo amplo, evocando mulheres. Assumidamente feminista e sem medo de abordar tópicos considerados tabus, ela enaltece essas figuras e as resgata como forma de compreender que a elas deve muito do que conseguiu conquistar até hoje. Desse modo, é frequente seu reconhecimento de mulheres fortes que, por vezes, aparecem em imagens com traços culturais de sua terra mãe. Transitando entre diferentes personagens, é criado um forte vínculo entre mulheres que se curam de traumas nem sempre iguais ou parecidos, mas que se apoiam em uma linguagem facilitadora de Kaur. É o que pode ser visto no poema em que Kaur diz “minha mãe sacrificou seus sonhos/ para que eu sonhasse” (Kaur, 2018a, p. 148), permitindo-nos associar esse sacrifício feito pela mãe, entre outros pontos, à sua mudança para um novo continente em busca de melhores condições para sua família e de liberdades que ela mesma não teve. Conecta-se, ainda, às pontes que estabeleceu para que a filha pudesse atravessar sem medo nenhum, diferentemente da realidade que ela mesma viveu.

⁶ Cabe mencionar o uso de letras minúsculas como marca do estilo de Kaur, o que se relaciona à sua língua materna, como demonstraremos posteriormente nesta tese.

É significativo também pensar que essa produção mencionada antecede o poema comentado anteriormente, “inglês quebrado”, tanto na obra original quanto na traduzida para a língua portuguesa, confirmando a ideia proposta e analisada de conexão. Sobre esse tópico, cabe mencionar que Camilla Øyan (2022), em sua pesquisa, destaca que Kaur escreve seus poemas e fala sobre eles como se fossem todos auto experimentados, mesmo tendo a autora comentado que sua inspiração vem das mulheres à sua volta de modo geral. Pensar nessa característica de aproximação entre Kaur e seus escritos pode nos levar à ideia de que sua conexão com seus leitores-seguidores é proveniente desse lugar, o que, realmente, carrega certo sentido. Todavia, ao olharmos para o poema que fala sobre o sacrifício da mãe, não são necessárias indagações ou hipóteses do quanto a poeta se aproxima do eu-lírico e torna o poema sobre si. Na verdade, outro fator revela a inspiração para a ilustração que acompanha o texto e que será mostrada juntamente a uma foto em uma publicação feita por Kaur em sua conta no Instagram. Nesse *post*, ela une a imagem que acompanha essa mãe que abre mão de seus sonhos ao seu verdadeiro rosto (Figura 2):

Figura 2 - Captura de tela de postagem de Rupika Kaur sobre sua mãe – primeira tela



Fonte: Kaur, 2022c

Não somente a legenda com o poema original⁷ e a *hashtag* com o nome do livro que o contém entregam essa associação: o que também colabora para o feito é a próxima foto da postagem, que apresenta a escritora segurando essa mesma obra em sua mão com o poema aberto, como pode ser visto na figura 3:

⁷ “my mother sacrificed her dreams/ so i could dream”.

Figura 3 - Captura de tela de postagem de Rupikaur sobre sua mãe – segunda tela



Fonte: Kaur, 2022c

É possível ver a congruência entre a fotografia da mãe da poeta e a ilustração que acompanha o poema. Sem dúvidas, foi, como apontado, fonte de inspiração para Kaur, que é também a ilustradora de suas obras. Assim como a figura materna é colocada como aquela que sacrifica seus sonhos, outras tantas mulheres também se sacrificam, em distintos âmbitos da sociedade, e se sacrificaram para as conquistas desse grupo. Ao falar sobre assuntos como esse, a artista colabora para a criação de uma comunidade virtual em comentários em suas redes, solidificando a ideia de que ali é um espaço seguro para que mais meninas compartilhem suas experiências passadas e traumas – seja naquele espaço público, ou no envio de DMs para a poeta, no compartilhamento das postagens em suas próprias contas com comentários adicionais. Esse é um dos efeitos dessa poesia de caráter intimista e aberto criado por Kaur e outras Instapoetas: desenvolve-se uma cultura da irmandade em páginas do Instagram que extrapolam o digital, assegurando uma conexão diferenciada com o público.

Compreender a relação da poeta com o mundo artístico perpassa esferas distintas, considerando que essa foi iniciada ainda nova por ela e se expandiu por diferentes caminhos. De *posts* no *Tumblr*⁸ a livros de sucesso, Kaur emergiu como uma voz primordial na paisagem

⁸ O Tumblr, lançado em 2007, pode ser entendido como uma rede social e/ou uma plataforma de *microblogging* que permite a criação de blogs menos tradicionais com suporte para textos, vídeos, áudios e, principalmente, GIFs. Ele permite repostar o conteúdo de outras contas, seguir e ser seguido, apresentando amplas ferramentas para criação.

literária contemporânea, desafiando convenções, inspirando mudanças e celebrando a beleza da mulher em toda a sua complexidade. Inicialmente auto publicado em 2014 de maneira independente e *online*, seu livro de estreia chamou a atenção da editora *Andrews McNeel Publishing* (AMP) depois de obter números destacáveis nas mídias, levando à (re)publicação de *Milk and honey* (2015). Essa recepção calorosa da obra, juntamente à sua popularidade, provocou uma revolução no modo como a poesia era consumida e compartilhada nas mídias sociais, com sua escrita despojada, mas profundamente evocativa. Kaur não só capturou sentimentos e sensibilidades talvez comuns às mulheres, mas também os impulsionou por meio do alcance e da viralidade das mídias sociais, destacando a necessidade premente de uma poesia que fosse acessível, direta e que ressoasse com as experiências atuais.

Dessa maneira, compreender as nuances do caminho artístico dessa Instapoeta é um trabalho extenso e que nos faz colocar em jogo como a mudança de conteúdo com muito texto para uma entrada mais visual do Instagram influenciou na maneira como os usuários-leitores escolhem se apresentar no mundo e igualmente acessar esse mundo. Essa nova perspectiva, como brevemente comentado, atingiu aqueles artistas que se aventuraram pelas redes e passaram a ali compartilhar não só suas produções, como também um pouco de suas vidas. Assim, o que se busca nesse momento inicial é estabelecer as bases para a investigação mais aprofundada sobre a Instapoesia de autoria feminina em língua inglesa, contextualizando o trabalho de Rupi Kaur como ponto de partida e inspiração para outras Instapoetas que emergiram a partir dali. Este capítulo, portanto, objetiva examinar as contribuições e o legado da poeta, almejando entender não apenas o impacto singular de Kaur, mas também as dinâmicas mais amplas e complexas que permeiam essa escrita. Para isso, parte, inicialmente, do próprio digital, com o intuito de visualizar as inúmeras possibilidades que ele carrega para a Instapoesia. A partir desse cenário, será possível comentar pontos-chave do trabalho poético de Kaur, entendendo sua ligação com o universo feminino. Por último, chegaremos ao objetivo de examinar o papel pioneiro de Kaur dentro desse movimento emergente, explorando o impacto de seu trabalho precursor e sua contribuição para moldar as narrativas e estilos desse campo de escrita.

Ainda, é pertinente comentar que, até junho de 2024, não foram encontradas dissertações ou teses que tenham se dedicado a essa proposta de pesquisa. Ao consultar, nessa mesma data, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, o termo “Instagram”, refinando os resultados com a seleção da grande área de conhecimento para Linguística, Letras e Artes, foram encontrados 53 resultados. Contudo, apenas dois se destacaram por uma proximidade com os Estudos Literários, sendo elas dissertações: “Das telas para o papel: um olhar sobre

instapoetas” (2023), de Jefferson Moura de Souza, da Universidade Estadual de Feira de Santana, “Olhares cotidianos e instagram: possibilidades de leituras poéticas” (2017), de Luciana de Souza Pereira Cerqueira, da Universidade do Estado da Bahia. A primeira, que se dedica a olhar para os escritores Zecalu (@zecalu), Ryane Leão (@ondejazzmeucoracao) e Zack Magiezi (@zackmagiezi), busca compreender como esses nomes se manifestam no Instagram a partir da análise de suas páginas e interações visualizáveis com o público. Já o trabalho de Cerqueira objetiva, a partir do suporte da rede social em questão, promover o letramento literário de estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental II.

Em um segundo momento, ao adicionar o termo “Instapoesia” para pesquisa, percebemos 7 resultados, os quais se reduzem para 5 quando a grande área de conhecimento é adicionada. Deles, consideramos interessante mencionar as também dissertações “Fenômeno instapoesia: ativismo e poesia em Ryane Leão e Rupi Kaur” (2021), de Ana Karla de Souza Pimenta Domingos, da PUC Minas, e “Mulher e poesia no Instagram: análise discursiva da página Onde Jazz meu coração” (2021), de Etielle Aparecida Silva Santos, da Universidade Federal Fluminense. Ambos apresentam a Instapoeta Ryane Leão como denominador em comum, mas não se voltam para o viés aqui proposto: Domingos investigou, a partir de uma leitura comparativa de produções das duas poetisas, o ativismo dentro dos textos selecionados, enquanto Santos quis compreender como os discursos de e sobre mulheres produzem sentidos na poesia de Leão. Por fim, encontramos um outro resultado que acabou por se destacar entre todos ao adicionar “Rupi Kaur” na busca. A dissertação de Michelle Leite de Barros, da Universidade Federal do Mato Grosso, “Resistência na poesia feminista: uma análise dos escritos de Rupi Kaur, Amanda Lovelace e Ryane Leão” (2023), é a que aparentemente mais se assemelha ao que esta pesquisa objetiva. Contudo, o trabalho se limita a trazer à tona a abordagem que as autoras fazem com suas poesias no que tange ao feminismo e às questões do cotidiano das mulheres. Por fim, cabe citar a minha própria dissertação intitulada “A construção da identidade feminina em Instapoemas de Rupi Kaur e Ryane Leão” (2022), defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Nesse trabalho, delineio o caminho da Instapoesia a partir de dois nomes: o de Rupi Kaur, aqui também defendida como um importante eixo para a temática, e o de Ryane Leão, poeta brasileira que se dedica igualmente à escrita feminista no Instagram. A partir dessa pesquisa, tornou-se possível enxergar Kaur como precursora desse movimento, entendendo que sua relação com as demais escritoras é muito mais ampla do que a própria pesquisa foi capaz de abarcar. Por essa razão, surge esta proposta de tese, que se dedica a ampliar o escopo e a explorar, de modo mais aprofundado, a Instapoesia e o seu

desenvolvimento a partir de um viés ainda feminista – uma pesquisa que se mostra original e pioneira a partir de suas construções.

1.1 AS TEXTUALIDADES DIGITAIS E AS POTENCIALIDADES DA INSTAPOESIA DE KAUR

Antes mesmo de olhar para a poesia, em si, de Kaur, seu conteúdo e aspectos mais sobressalentes, torna-se essencial visualizar o espaço em que ela se coloca – para além das obras físicas. Ponderando acerca do contexto da era digital, o que se tem é que a escrita e a literatura ali presentes têm experimentado transformações significativas, impulsionadas pelo surgimento de novas formas de expressão textual. Nesse contexto, ganha relevo o fato de que o meio digital foi responsável por trazer inúmeras mudanças para a vida em sociedade: os modos como contamos histórias, por exemplo, foram alterados a partir da prevalência das mídias em nossas vidas, conforme destaca Maria Manning (2021), até porque aplicativos e plataformas tornaram-se uma das maneiras mais comuns de compreendermos o mundo à nossa volta. A estudiosa também destaca a cultura participativa que faz parte da Web 2.0, em que usuários se mostram como consumidores e, também, como produtores; criadores de conteúdo. Assim, temos uma instituição de mudanças extremamente significativas para a sociedade a partir da chegada das mídias e da conseqüente entrada do visual, um tópico destacável nesta pesquisa.

Seguindo essa lógica, podemos ainda conceber que usar as mídias sociais para elaborar e divulgar poesia, como fazem os Instapoetas, rompe com pressupostos de que esse gênero é uma forma elitista de literatura. O fenômeno da Instapoesia acaba construindo um texto que se tornou e se torna viral a todo momento com os compartilhamentos constantes, sendo projetadas exatamente para se moldar à estética da mídia, aos usuários e ao modo como consumimos informação. Diante dessa realidade, temos uma acessibilidade e um alcance globais, com textos que podem ser visualizados instantaneamente em qualquer lugar e a qualquer momento, o que democratiza o acesso à informação e à cultura, se a Internet estiver disponível e não existir censura governamental, como são os casos da China, Coréia do Norte, Cuba, dentre outros. Somado a isso, essas mesmas textualidades digitais exploram uma ampla gama de recursos multimídia para enriquecer a experiência de leitura, o que inclui não apenas texto escrito, mas também imagens, vídeos, áudio e elementos cada vez mais interativos. Dessa forma, é necessário pensar: como se coloca essa textualidade digital da qual falamos? E como ela se difere de publicações convencionais, também exploradas por Kaur?

Para o estudioso Alfredo Bosi (1977), a linguagem é responsável por indicar ou evocar os seres, configurando-se como um código que permite fixar experiências, pessoas e situações, seja *in presentia* ou *in absentia*. Ao se voltar para a conceituação de imagem, ele a define como o imediato, o simultâneo e o “finito”, classificando-a como uma forma de presença. Ela, sendo mental ou inscrita, primeiramente aparece para, depois, parecer: da aparência à parecência, o objeto aparece e se entrega ao sujeito. Indo além, o crítico e historiador também se questiona sobre o que seria uma “imagem-no-poema”, comentando que essa “Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio; é uma palavra articulada” (Bosi, 1977, p. 21). Com isso, tem-se uma noção de imagem como portadora de sentido; uma concepção de imagem na literatura que a coloca no âmbito de representação de objeto.

Contudo, ao se levar em consideração o fenômeno das tecnologias digitais e sua intensa relação com a literatura, torna-se crucial revisitar a rede de conexões existentes entre o campo literário, a imagem e a visualidade para, então, colocar em relevo outras possíveis dimensões. Isso porque é imperioso reconhecer que as tecnologias provocam mudanças nas práticas humanas do próprio corpo, da percepção e da cognição, sendo responsáveis por alterar os modos de saber e por agenciar as experiências sociais. Assim, conforme argumenta o professor e pesquisador Alex Martoni (2020, p. 41) em seu trabalho intitulado “Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira”, a ideia de imagem se equivaleria, no âmbito literário, a “um fenômeno produzido nesses espaços de encontro entre processo de decodificação de signos verbais e consciência representacional”. Consequentemente, os processos atuais de manipulação de imagens acabam suscitando uma revisão dessa categoria tradicional outrora elencada. Diante desses pontos, notabiliza-se a necessidade de explorar esse tópico que nos leva a entender a literatura como algo além do tão somente verbal, abrangendo, portanto, os alargamentos de sentidos adquiridos ao se relacionar com recursos dos mais distintos possíveis.

No momento em que vivemos, temos uma ideia de imagem, com sua potencialidade de ser fonte de pensamentos e de conhecimentos, que amplia o que antes prevalecia: entra em cena, por conseguinte, uma outra percepção de imagem poética. Essa mudança advém, entre outros motivos, de alterações significativas nos modos de ver, sentir e ouvir, face ao recente desenvolvimento de novos dispositivos técnicos de produção e de circulação de imagens, bem como às mudanças da cultura da informação. Nesse sentido, compreende-se que a experiência da modernidade vai modificando as experiências sociais e, tão logo, as literárias, uma vez que as tecnologias operam de modo crucial sobre o imaginário dos indivíduos, conforme indicado.

Além disso, a própria superfície do texto tem, em si, toda uma nova teia de relações sintático-semânticas que se interconectam a todo instante e que expandem para além do próprio campo verbal. É a partir disso que, a contar com os avanços da tecnologia digital, visualiza-se a expansão dos limites do domínio artístico, o qual vivencia um aumento exponencial, o que, por ser de nosso interesse, será explorado neste tópico.

É inegável que o aprimoramento de tecnologias eletrônicas e digitais, com deslocamentos que abalaram as fronteiras da especificidade de cada campo anteriormente existentes, culminou em intercruzamentos contínuos entre áreas distintas. No que tange ao literário, o encontro com a potencialidade das mídias digitais, com o deslizamento dos textos do impresso para as telas, levou a transbordamentos para além das escritas, culminando no fato de que, como pontua a ensaísta argentina Natalia Brizuela (2014), o literário não se faz mais autônomo, pois está integrado a outros fenômenos artísticos e midiáticos. Logo, além de influir em transformações nos modos de leitura e do que se considera livro, as produções passaram a se inserir em uma rede de circulação com transformações constantes a partir do contato contínuo entre os textos. As obras literárias entrecruzam-se com outras áreas, a mencionar cultura audiovisual, em diferentes níveis. Na escrita, encontram-se marcas desse encontro e a poesia atinge um espaço para além do verbal. Os elementos visuais, então, apresentam extrema relevância nessas produções e a literatura atual passa a tentar se colocar, ou se equilibrar, entre o texto e a imagem. Em vista disso, tem-se que, do mesmo modo que ocorreu com essa literatura, a própria imagem poética é também expandida para abarcar o encontro de modalidades.

Pensando na importância da imagem na Literatura, as reflexões de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998) também se fazem relevantes. Os autores entendem a imagem não apenas como um elemento ilustrativo ou decorativo, mas como uma forma de conhecimento e um modo específico de organização do sentido, articulado a processos cognitivos e a regimes midiáticos. Ao mobilizar a semiótica peirceana para pensar diferentes tipos de imagem, Santaella e Nöth mostram que a visualidade abarca operações interpretativas próprias, as quais dialogam com, mas não se reduzem à linguagem verbal. Esse enquadramento é particularmente relevante quando se observa a Literatura em contextos digitais, em que palavra e imagem se mesclam de maneira indissociável.

Ainda pensando nessa temática, o historiador francês Roger Chartier, especialista em história da leitura, reconstrói a história do livro desde seu início, na Antiguidade, até a era da navegação na Internet, em sua obra *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1998). Nela, ele menciona que existe certa continuidade entre a cultura do manuscrito e a do impresso,

porque a transformação de um livro manuscrito para um pós-Gutenberg não é tão absoluta, já que ambos se baseiam nas mesmas estruturas fundamentais: as do códex. Todavia, também comenta que “a inscrição do texto na tela cria uma distribuição, uma organização, uma estruturação do texto que não é de modo algum a mesma com a qual se defrontava o leitor (...)” (Chartier, 1998, p. 12), estabelecendo novos parâmetros não só para essa prática de leitura, em específico, como também para todo o processo de cognição e pensamento. Existe, com o digital, um fluxo sequencial distinto com fronteiras que não se fazem mais radicalmente visíveis, como se faziam nos livros que se encerram, por exemplo. Para o leitor, promove-se a possibilidade de reunir e cruzar textos que são inscritos em uma mesma memória eletrônica, permitindo-nos pensar que a revolução do livro eletrônico representa, em realidade, uma transformação no suporte material do texto escrito e nas formas de leitura. Inclusive, a própria realidade da tela leva a uma separação entre texto e corpo: nessa nova dinâmica na qual a tela atua como intermediária, há uma nova posição de leitura com uma relação que se estabelece de modo mais distanciado e dinâmico.

Em *A questão dos livros: passado, presente e futuro*, Robert Darnton (2010) problematiza as transformações do livro ao longo da história e discute como as novas tecnologias digitais não eliminam o impresso, mas reconfiguram seus usos, circulações e sentidos. Ao reconstruir episódios da história do livro e da leitura, o autor mostra que cada mudança de suporte (do manuscrito ao impresso, do impresso ao digital) suscita temores, entusiasmos e disputas em torno de autoridade, memória e acesso ao conhecimento. Darnton propõe pensar um ecossistema em que formas antigas e novas coexistem, se sobrepõem e se influenciam mutuamente. Essa perspectiva é especialmente relevante para este trabalho, na medida em que a Instapoesia se inscreve justamente nesse entrecruzamento de mídias: nasce e circula em plataformas digitais como o Instagram, mas frequentemente retorna ao formato livro, reocupando o espaço do impresso com vozes que foram historicamente marginalizadas. Aproximar as reflexões de Darnton do objeto aqui analisado permite compreender a Instapoesia não como ruptura total com a tradição literária, mas como uma prática de continuidade que expande o campo do literário ao experimentar novas formas de publicação, leitura e construção de comunidades.

Diante dessa atmosfera, é primordial ter em mente que a compreensão das especificidades dos meios digitais, bem como da literatura produzida nesse ambiente, demanda lentes distintas daquelas utilizadas para entender a literatura impressa. Em vez de segurar um livro nas mãos e sentir a textura das páginas, o leitor agora se vê sentado em frente a um dispositivo eletrônico, olhando para uma superfície plana e luminosa e capturado pela natureza

multifuncional do espaço digital. Para modificar a obra que lê, basta um único clique ou, no máximo, arrastar os dedos para o lado; o mesmo para estabelecer uma conexão com os escritores e entre escritos com séculos de distância entre si. Ainda, essa natureza multifuncional destacada, positiva ao permitir acessibilidade instantânea a uma ampla gama de conteúdos, com capacidade de ajustar tamanho e estilo dos textos que encontra, pode também levar a distrações adicionais durante a leitura a partir de notificações de mensagens nas próprias redes sociais ou de hiperlinks que vão criando uma vasta rede de conexão. Temos, assim, que a concentração pode ser desafiada e dificultada, bem como o tempo de leitura dedicado a um texto específico, pensando em uma mesma característica: as inúmeras possibilidades de acesso, de conexões e de links que podem ser criados e clicados em apenas uma tela.

Ao discutir essas distrações que atravessam as textualidades digitais, é pertinente retomar as reflexões de Nicholas Carr (2011), jornalista e escritor estadunidense. O autor argumenta que a experiência de leitura mediada pela internet, marcada por notificações constantes, hiperlinks, múltiplas abas e fluxos ininterruptos de informação, tende a favorecer modos de atenção fragmentados, em que o leitor passa rapidamente de um estímulo a outro, em detrimento da concentração prolongada e dessa imersão profunda. Carr enfatiza que essa mudança possui implicações cognitivas, pois, ao nos adaptarmos a ambientes digitais que recompensam a velocidade e a resposta imediata, o próprio cérebro se reconfigura, tornando mais difícil sustentar uma leitura lenta, contemplativa e reflexiva, típica do livro impresso e de certos modos de relação com a literatura.

Nesse sentido, as textualidades digitais emergem em um cenário em que a atenção é constantemente disputada por imagens, comentários, mensagens privadas, vídeos curtos e algoritmos que incentivam a rolagem infinita. Carr ajuda a compreender que, nesse contexto, a leitura deixa de ser um gesto isolado para se tornar uma atividade atravessada por interrupções e descentramentos, em que o leitor se vê chamado a dividir a atenção entre o texto e um entorno repleto de estímulos. Assim, os gestos de pausa, retorno e foco necessários para acompanhar as narrativas digitais marcam as condições de leitura desses textos.

Dessa forma, percebemos que essa literatura digital é visivelmente híbrida por natureza e precisa responder a certas expectativas criadas nos leitores acostumados com a tradicional leitura impressa, embora apresente inovações que reconfiguram todo um modo de funcionamento da sociedade. Isso ocorre em um movimento de ampliar e romper convenções, além de se fazer em um fluxo contínuo que vai, ininterruptamente, modificando em conjunto com o corpo social. A realidade da tela, característica da era das textualidades digitais, é acompanhada por uma nova dinâmica que traz consigo uma gama de oportunidades e, também,

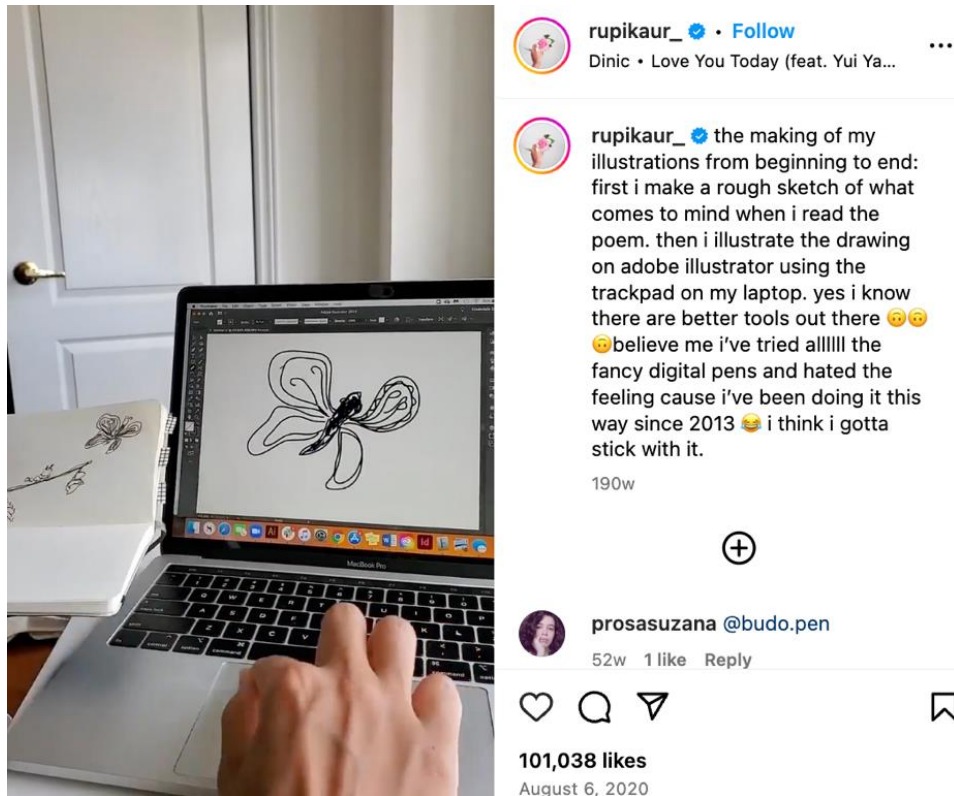
de desafios, não se limitando apenas à experiência da leitura, mas também à criação literária. Temos, então, que a interação com o conteúdo digital proporciona uma maneira diferente de experimentar e produzir textos, acoplada de uma nova dinâmica de experiências responsável por modificar e moldar o modo como interagimos com o mundo, com o conhecimento, com a própria literatura e, ainda, com nós mesmos.

Nesse viés, cabe refletir sobre a criação digital, cuja natureza é ampla, multiforme e variável, e que reflete a diversidade e a complexidade do mundo digital em que vivemos. Inserida em um contexto de atualizações e transformações constantes, com novas tecnologias e ferramentas surgindo a todo momento, é, como observado pela ensaísta e professora brasileira Regina Zilberman (2018, p. 181, tradução nossa), “(...) intrinsecamente híbrida, talvez até mais do que as outras formas literárias”⁹. Com um universo vasto e diversificado, apresenta uma ampla gama de formas e expressões artísticas, entre elas, a literatura eletrônica. Desse modo, além de acrescentar gêneros únicos ao meio eletrônico em rede, a criação também retoma aqueles associados ao campo impresso, a citar a própria Instapoesia. As capacidades multimodais da Web, por sua vez, são acionadas, com variedades de navegação, e configuram práticas de composição que se renovam a todo instante, proporcionando aos artistas da atualidade novas maneiras de explorar e experimentar, o que ocorre em resposta às mudanças e às novas possibilidades oferecidas pelo meio. Por esse ângulo, são evidenciadas as adaptações de autores que se veem diante dessas novas possibilidades do digital e de um mercado que se renova a continuamente.

Ao comentar previamente sobre como o estilo das produções desse meio chegaram, até mesmo, ao mundo dos impressos, contaminando-o com suas características e atribuições típicas, foi mencionada a visualidade a partir das ilustrações como um desses contágios. Esse movimento não se limita a uma simples transposição de imagens da tela para o papel, mas implica uma reconfiguração mais ampla do modo como o livro passa a ser pensado, diagramado e percebido. Como resultado, as ilustrações funcionam como parte constitutiva da experiência de leitura, aproximando o livro da maneira como conteúdos literários circulam no ambiente digital. Em uma postagem feita em seu Instagram, Kaur (2020d) mostra exatamente essa conexão a partir de seu vídeo:

⁹ Original: “(...) intrinsically hybrid, perhaps even more than the other literary forms”.

Figura 4 - Captura de tela de processo de ilustração de Rupikaur



Fonte: Kaur, 2020d

Enquanto evidencia o processo de confecção de suas ilustrações, é vista uma troca significativa entre papel e computador, seja com a folha solta ou com a folha de seu segundo livro, *The sun and her flowers* (Kaur, 2017a). Parte do processo do é registrado na captura de tela acima (figura 4) a fim de exemplificar. Conforme menciona na legenda¹⁰, depois de já ter escrito o poema e rascunhado a ilustração, ambos em um papel, a poeta vai para o seu computador para continuar o processo. Usando um dos principais programas de *software* de criação gráfica vetorial, o *Adobe Illustrator*, e o *trackpad* do seu notebook, o substituto do mouse tradicional, Kaur passa o desenho para a tela, em uma reprodução praticamente milimétrica. O próximo passo, então, é digitar o texto já produzido e uni-lo à ilustração, colocando-os em formato e design como em página de livro, prontos para compor a obra que desejar. É o que acontece ao final do vídeo, como podemos acompanhar na figura 5 disposta abaixo:

¹⁰ Tradução nossa: “a confecção das minhas ilustrações do começo ao fim: primeiro, faço um esboço do que me vem à mente quando leio o poema. Então, ilustro o desenho no *Adobe Illustrator* usando o *trackpad* do meu notebook. sim, eu sei que existem ferramentas melhores por aí 😞😞😞 acredite, eu tentei toooodas as canetas digitais sofisticadas e odiei a sensação porque tenho feito assim desde 2013 😊 acho melhor continuar assim.”

Figura 5 - Captura de tela do final do processo de ilustração



Fonte: Kaur, 2020d

A partir dessa publicação, visualizamos como se coloca uma importante parte do processo de criação da Instapoeta, uma vez que esse cruzamento entre imagem e palavra perpassa toda a extensão de sua poética, adicionando camadas de significado e emoção. Sobre essa temática, é interessante pontuar que esse imagético não se limita às ilustrações propriamente ditas, mas aparece até em construções linguísticas feitas por Kaur, sempre apontando para a ativação dos cinco sentidos e para o despertar de mais e mais interpretações por parte do leitor. Como defendido em trabalho anterior (Silva, 2022), a presença de uma ilustração, caracterizada por possuir traços minimalistas, estabelece uma relação mais de complementariedade do que de complementariedade com a parte escrita: o texto não diz algo que a imagem não poderia dizer, ou vice-versa, mas ambos acrescentam informações novas e colaboram para o sentido maior que deseja ser transmitido como mensagem. No que tange a esse universo, comenta-se que esse início da ilustração no papel parece ser uma metodologia comum da poeta, como ela mesma evidenciou em outras duas postagens anteriores a essa, nas quais apenas com o papel, a caneta e as mãos aparecendo nos vídeos, ela dá vida a desenhos que irão fazer parte de suas construções poéticas.

Figura 6 - Os bastidores de uma ilustração

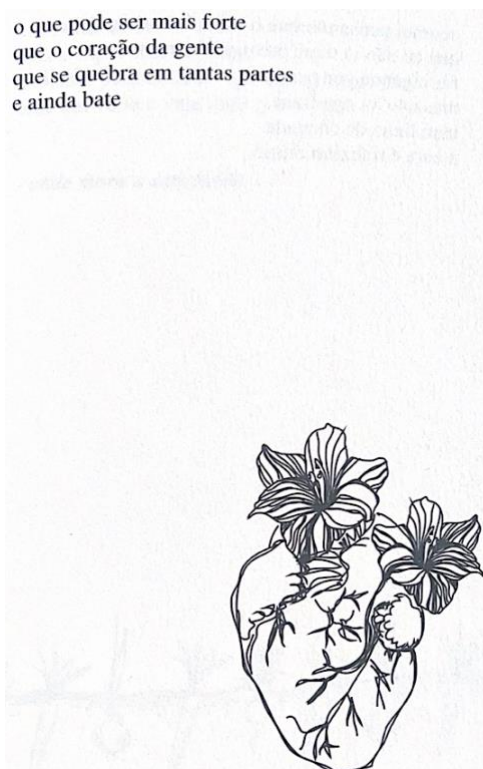


Fonte: Kaur, 2019c

Com ambientação feita a partir de uma música que dita a tranquilidade da publicação, Kaur nos apresenta a construção, traço a traço, do resultado que a captura de tela acima, figura 6, evidencia. Reforçando a ideia de que seu processo criativo sempre envolve esse transitar entre impresso e digital, a legenda informa: “a criação de um desenho. passo um. caneta no papel. onde sempre começa”¹¹ (Kaur, 2019c, tradução nossa). Como explorado na publicação anterior (figura 5), o mecanismo de criação é iniciado sem utilizar essas novas ferramentas das digitalidades, as quais são acessadas apenas quando o desenho já está finalizado. Se empreendemos uma busca para encontrar essa ilustração do coração com flores e raízes em meios às obras de Kaur, descobrimos que ela está em seu segundo livro, *O que o sol faz com as flores* (2018a). Essa produção, construída entre murchar, cair, enraizar, crescer e florescer – as divisões dos capítulos –, entrega poemas sobre o crescimento, o encontro de um lar em si, a força da ancestralidade, a valorização das raízes, o processo da cura (que corresponde ao processo de florescimento, no final das contas) e o amor em suas diversas facetas. Não é por acaso a presença de várias ilustrações voltadas para o universo da natureza: água, galhos, raízes, árvores e flores. No caso da ilustração da figura 6, temos sua presença na seguinte construção:

¹¹ Original: “the making of a drawing. step one. pen to paper. where it always begins”.

Figura 7 - Poema de Rupi Kaur sobre o coração



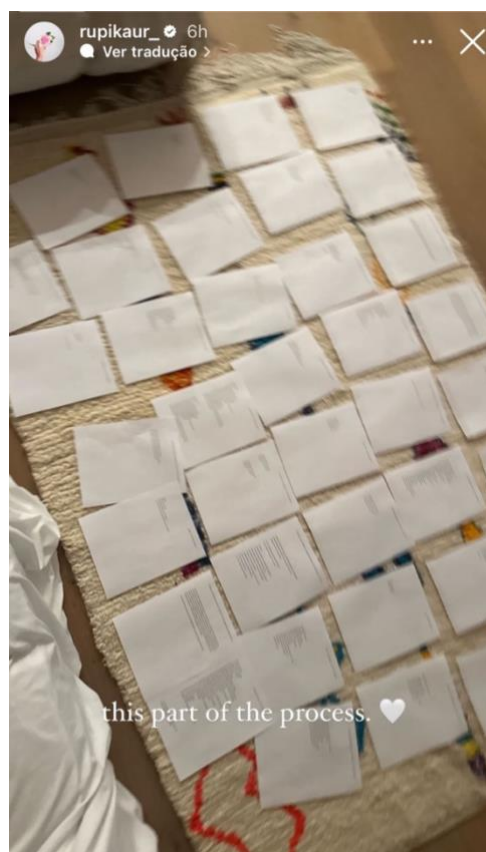
Fonte: Kaur, 2018a, p. 109

Reestruturado dentro do espaço da página, o coração ilustrado dialoga com o conteúdo colocado verbalmente. Quando a poeta, em linhas breves, captura a complexidade da experiência humana no que diz respeito à resiliência e à capacidade de superar adversidades, a conexão entre ambos é explicitada. O primeiro verso, “o que pode ser mais forte”, imediatamente já convida o leitor para uma reflexão que tem como mote a ideia de resistência e força. A autora segue, então, com uma metáfora impactante entre o coração humano e algo frágil; quebrável, mas, ainda assim, capaz de continuar funcionando. Essa comparação evoca a imagem de um coração partido que, embora fragmentado em “tantas partes”, permanece resiliente, pois “ainda bate”. Nessa simplicidade orquestrada pelas imagens construídas através de suas próprias palavras, Kaur vai além da expectativa do coração partido em relação a um encontro amoroso, convidando o leitor a ponderar sobre a natureza paradoxal da própria experiência humana no geral: a vulnerabilidade coexiste, a todo instante, com a resiliência e a necessidade de seguir adiante. Em meio a esse constructo, a ilustração de um coração com raízes bem estabelecidas dentro de si e flores brotando em seu topo corrobora o lado positivo que o poema expressa, não traz fragmentos; se eles existiram, já foram perfeitamente

remendados e deram frutos. Essa é a leitura otimista fornecida de momentos ruins que perpassam a vida de todos.

Ainda sobre esse diálogo entre digital e impresso, cabe mencionar que essa escolha de Kaur ultrapassa uma ideia de mera adaptação às novidades do digital, pois se mostra como uma maneira efetiva de explorar diferentes formas de interação e de conexão com o público, algo tão caro ao universo das mídias sociais. Esse entrelace, para além do que já foi colocado até o momento, também é visualizado ao final do processo de editoração de um livro, quando Kaur precisa organizar e fazer uma seleção entre os poemas que escreveu previamente. Retomando o vídeo de divulgação da nova edição de *Milk and honey* (2015) publicado no perfil da Instapoeta (Kaur, 2024a), temos acesso à informação de que é somente após escrever e finalizar diversos textos que a autora os seleciona para uma obra. Guiada por sua intuição, ela observa quais temas se sobressaem e decide, a partir dessa análise, quais e como serão organizados em uma coletânea. Em seu relato, a Instapoeta também dá ênfase ao desejo de sempre começar com os temas mais pesados para que, ao terminarem de ler seus livros, os leitores se sintam bem e em processo de cura. Esses detalhes sobre seu processo criativo não só reforçam o intenso transitar entre papel e tela, mas evidenciam a existência de uma materialidade que precede essa realização nos formatos físicos de seus livros.

Ainda, através de outros recursos de sua conta, conseguimos descobrir informações extremamente interessantes e relevantes sobre o que está por trás de uma obra de Kaur. Ao selecionarmos os *stories*, por exemplo, encontramos uma ferramenta que tem exatamente como característica aproximar os donos das contas de seus seguidores ao ser mais informal e espontânea quando comparada às postagens tradicionais, o que cria uma sensação de proximidade e um efeito de realidade para quem se coloca. Por meio do que é compartilhado por ali, acessamos outras especificidades de sua escrita, como exemplifica a figura 8, abaixo, que traz um *story* do dia 6 de fevereiro de 2024:

Figura 8 - Captura de tela de *story* de Rupi Kaur

Fonte: Kaur, 2024d

Em uma foto que nos mostra folhas impressas com os textos da poeta, ainda sem nenhuma ilustração, dispostos em uma superfície de modo ordenado, temos a confirmação do que foi anteriormente mencionado sobre os poemas serem o primeiro item na elaboração das obras de Kaur. Além disso, conseguimos mais uma vez perceber e afirmar que o trabalho da indo-canadense se faz presente, a todo momento, em meio a essas trocas entre digital e impresso, explorando as qualidades únicas de cada um para produzir seus poemas. Como comentado, essa troca não se restringe, apenas, ao produto final da editora e/ou ao compartilhamento na Internet; na verdade, o que antecede esse resultado que chega ao leitor é, igualmente, perpassado por essas duas ambiências, evidenciando uma dinâmica que enriquece os processos criativos. Dessa maneira, conhecer como se dá essa parte do trabalho de Kaur, o qual parece ser apreciado pela autora – já que encontramos um *emoji* de coração acompanhando a frase “essa parte do processo.”¹² (Kaur, 2024d, tradução nossa) (figura 8) –, permite-nos

¹² Original: “this part of the process.”.

confirmar que a visualidade, em diferentes extensões, é parte primordial do trabalho da Instapoeta.

Temos, ainda, que esse aspecto visual, encontrado em meio a um mosaico construído em seu *feed* (Kaur, 2024b), em suas obras ou até mesmo em suas performances, colabora para criar uma experiência estética única para os seguidores-leitores, mais completa e envolvente. A possibilidade de identificação é ampliada, bem como o impacto da produção e a experiência que o leitor-seguidor pode ter ao se envolver na leitura. Ao ceder uma entrevista ao canal de notícias *Huffpost*, Kaur (2017c) explica seu estilo de ilustração como algo infantil e semi-rabiscado, capaz de criar uma relação de justaposição com a parte verbal e, sendo simples o suficiente, não prejudica a poesia. Esses aspectos mencionados pela artista podem ser elucidados ao se observar cautelosamente as publicações aqui mencionadas. Se tivermos em mente a fala da poeta, conseguimos enxergar que existe um teor de rabisco nos movimentos e nos traços que ela executa, o que nos é permitido somente quando acessamos o processo de criação de Kaur. Para tornar ainda mais evidente e finalizar essa seção análise, existe um outro compartilhamento da artista que também chama atenção por trazer à tona a visualidade:

Figura 9 - Captura de tela de outra ilustração de Rupik Kaur

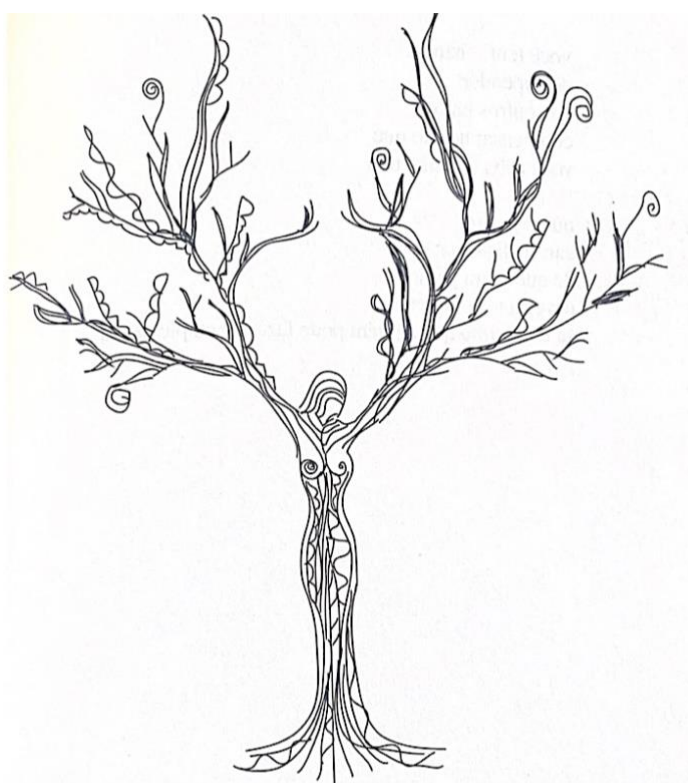


Fonte: Kaur, 2020e

Com a mesma ideia apresentada em seu outro vídeo ilustrando (Kaur, 2020d), mantendo a mesma estrutura e produção, essa publicação também traz um fundo com música e somente

papel, caneta e as mãos da poeta como componentes. Conforme compartilhado na legenda¹³, a instapoeta diz que está “voltando ao ritmo de ilustrar alguns poemas novos revisitando os antigos” (tradução nossa), comentando, ainda, que esses primeiros dias de desenho são sempre um pouco estranhos, mas que eventualmente isso é superado e ela consegue pegar o jeito de novo. Para finalizar, ela também atribui a autoria da música de fundo a dois amigos e comenta que a caneta que utiliza é uma parceira feita com a marca Aspeth¹⁴, da qual foi a primeira colaboradora. Antes de comentar aspectos dessa ilustração produzida por Kaur, cabe fazer o mesmo movimento feito anteriormente: buscar em qual obra da autora ela se encaixa. Nesse caso, é em seu livro de estreia que a encontramos:

Figura 10 - Poema de Rupi Kaur sobre a solidão



a solidão é um sinal de que você está precisando desesperadamente de si mesma

Fonte: Kaur, 2017b, p. 161

¹³ Original: “getting back into the swing of illustrating some new poems by revisiting old ones 🥰🦋 the first few drawing days are always a bit odd but eventually you get the hang of it (yesss that’s the pen i designed with @madebyaspeth and the music is by my sweet friends @_keeratkaur + @soundsbywise)”.

¹⁴ Com essa empresa feminina que é comandada por quatro mulheres, a artista também estendeu sua parceira para a produção de uma coleção de artes em tela que levava alguns de seus poemas. Para essa colaboração, Kaur esteve na direção de todo o processo e o acompanhou de perto, o que foi comentando em um *post* feito pela própria marca (Aspeth, 2018). Ainda, um pouco mais sobre esse tópico também pode ser visto em outro *post*, feito pelo Smokestack, um estúdio especializado em gravura analógica colaborativa e na produção de originais de edição limitada, que trabalhou colaborativamente com Kaur e Aspeth na produção dessa coleção (Smokestack, 2019).

Apenas com algumas modificações nas extensões dos galhos que saem do centro da árvore-mulher, novamente o desenho do papel se manteve o mesmo quando levado para o contexto digital – apesar de estar em uma obra impressa, sabemos que o processo que precede esse resultado final envolve toda uma organização digital, como visto em Kaur (2020d). Nesse poema, podemos perceber que a autora aborda o tema da solidão de uma maneira provocativa e intimista. Ao fazer essa afirmação tão direta, ela convida seu leitor a olhar a solidão para além de um estado de negativo, a fim de enxergá-la como uma oportunidade de se (re)conectar consigo mesma. É esse o movimento que também vemos na ilustração trazida, diferentemente da anterior, acima do texto: uma figura feminina, construída através de galhos, forma a imagem de uma árvore. Com suas raízes firmadas, porém ainda tímidas, a figura parece estar cabisbaixa, confirmando os sentimentos que acompanham a solidão, mas não deixa de ter galhos saindo de si. Isso equivale, assim como o convite feito pelo poema, a uma possibilidade de ainda ser: não há raízes longas, os galhos não possuem flores, parece ser uma árvore que não está em seu melhor momento, mas ele ainda pode vir. As raízes podem aumentar, as flores podem aparecer e a árvore pode desabrochar, tornando-se suntuosa – é o que o processo de conhecer a si mesma também pode promover para a mulher.

Tendo finalizado a análise dos *posts* dessa natureza de Kaur, podemos expandir nossos olhares para um outro caminho também percorrido pela poeta. Ainda tendo em mente a maneira como o universo digital e sua infinidade de oportunidades é explorado pela *performer*, foi necessário se reinventar durante a pandemia de COVID-19 e navegar pelas ferramentas do Instagram – inclusive por uma que não havia utilizado anteriormente: a das *lives*. Na legenda¹⁵ da primeira que ficou salva em seu perfil (Kaur, 2020c), cujo título é “OFICINA DE ESCRITA 1 (ig live)”¹⁶, ela já inicia apontando que aquela não era a primeira realizada pela poeta: outros encontros ao vivo já haviam acontecido nas últimas duas semanas, ou seja, desde o começo de março de 2020. O vídeo, que ficou salvo e disponível em seu *feed*, é iniciado com Kaur

¹⁵ Original: “i’ve really enjoyed facilitating writing workshops on IG live over the past 2 weeks. i know the timing doesn’t work out for everyone and you’ve asked if the workshops can be more readily available so here’s the first one with closed captions ❤️ so grab some paper and a pen. find a cozy spot and write 3 poems with me. i guide and prompt you through each activity so there’s no pressure. all levels are welcome. this workshop is less about skill and more about opening up to a meditative and therapeutic process. 📖#writewithrupi”.

Tradução nossa: “eu realmente tenho gostado de promover oficinas de escrita ao vivo no Instagram nas últimas 2 semanas. eu sei que o momento não é conveniente para todos e vocês pediram se as oficinas poderiam estar acessivelmente disponíveis, então aqui está a primeira com legendas ❤️ então, pegue um papel e uma caneta. encontre um lugar aconchegante e escreva 3 poemas comigo. eu guio e dou sugestões para cada atividade, então não há pressão. todos os níveis são bem-vindos. essa oficina é menos sobre habilidade e mais sobre abrir-se para um processo meditativo e terapêutico. #escrevacomarupi”.

¹⁶ Original: “WRITING WORKSHOP 1 (ig live)”.

comentando que tem tentado não reclamar de estar em casa, até porque poder estar em um mesmo lugar por tempo suficiente para desfazer as malas e mergulhar nas leituras é algo como um presente. Essa afirmação revela como estava o entorno da autora: o recomendado pelas autoridades era manter-se em casa para evitar que o vírus se espalhasse e, para alguém cujo trabalho demanda viagens constantes, tal permanência representava algo inédito e fora do costumeiro.

Para além disso, ela também menciona que estava tentando finalizar o manuscrito de seu terceiro livro, que ainda não havia sido lançado na época, e que sua motivação para realizar aquele tipo de oficina advém da conexão que sente ao entrar em uma sala cheia de pessoas para realizar atividades dessa natureza. Ali, algo mágico acontece quando escrevem juntos, segundo Kaur. Por essa razão, por querer se conectar, criar e escrever coisas juntos, ela decide começar esse projeto no Instagram. É pertinente pensar que, talvez, se não fosse esse episódio de permanência em casa devido à pandemia, o movimento de levar para o digital o que já fazia presencialmente – em pequenos grupos de cerca de 14 a 25 pessoas – poderia não ter acontecido, ou, pelo menos, demorado mais tempo para acontecer. A Internet aparece aqui como um lado positivo que agregou os indivíduos em um momento complicado e inesperado da história.

Na sequência, ela tece alguns comentários interessantes sobre seu processo de escrita e compartilha o que pensa para a oficina. Pensando nos moldes dos encontros que fazia presencialmente, ao final, algumas pessoas se juntavam a ela para compartilhar o que produziam ao longo do encontro. Ao falar disso, temos: “Então no final vou convidar algumas pessoas para... se juntarem a mim, eu acho? E vamos descobrir como fazer isso no final. E vamos compartilhar”¹⁷ (Kaur, 2020c, tradução nossa). Essa hesitação, evidenciada pela pausa, que é marcada textualmente pelas reticências, pela pergunta e pela escolha do vocábulo de “descobrir”, mostra como aquilo era algo novo para ela. As condições oportunas do digital aparecem, nesse momento, como uma inovação que torna possível um encontro ao vivo entre Kaur e seus leitores-seguidores.

A partir dali, a artista propõe atividades de escrita livre: aquela que abre mão do controle, do julgamento e das expectativas e recorre ao primeiro pensamento que vem à mente, bruto, cru, não editado e não revisado. Esse tipo de escrita, utilizado pela escritora quando está com um bloqueio criativo para escrever, é sempre feito em papel e caneta, o que é justificado por ela. Segundo Kaur, utilizar um computador torna mais fácil o ato de retroceder e avançar, ou

¹⁷ Original: “So at the end I’m going to invite some people to... join me, I guess? Which we’re gonna figure out how to do that by the end. And we are going to share”.

seja, temos fácil acesso à manipulação do que será escrito, sendo, portanto, uma forma de se policiar e se editar. Desse modo, ela nunca consegue realmente escrever algo, porque, antes mesmo de se permitir entrar e até mesmo escrever, já editou e impediu o seu subconsciente de fazer um trabalho mais profundo. Para ela, enfim, o trabalho da escrita livre é um fluxo de consciência que deve seguir e ser deixado seguir e, por esse motivo, sugere que quem a acompanha também utilize um papel e uma caneta.

Depois de dar algumas instruções mais gerais – como ter uma caneta à mão e canetas reserva, lápis apontado, cadernos e papel, além de estar em um lugar tranquilo –, ela comenta que irão escrever de dois a três poemas. Antes de partir para as atividades de escrita, em si, ela fornece alguns minutos para que todos possam se organizar e pegar o que precisam. Entre as atividades fornecidas, todas envolvem o mesmo processo: Kaur oferece escolhas para seus seguidores, direcionando-os ora a anotar algumas palavras que serão mote para a escrita de um verso, ora a responder algumas perguntas colocando-se na perspectiva de um objeto para montar um soneto, em que cada resposta compõe uma linha. Ela está sempre retomando o que a atividade tem como intenção, a ideia de deixar o fluxo acontecer e de não pensar muito sobre o que está fazendo para, assim, descobrir o que está acontecendo no subconsciente que talvez estejamos ignorando. Essa é a atmosfera que circunda a oficina de escrita de Kaur, não só essa em específico, mas também as outras que ela faz em sequência. O ensejo é que o momento dividido ali não pareça trabalho, como ela aponta, pois deve ser uma experiência meditativa, terapêutica e criativa.

Considerando o background que possui com essa área, podemos pensar que todo esse movimento ocorrido e gerado pelos momentos ao vivo com seus seguidores-leitores colaborou para que a poeta considerasse e desenvolvesse quatro produtos que compartilhou com o mundo em 2023: os baralhos de “*Writing Prompts*”, que podemos traduzir como “Instruções de Escrita”. De modo muito semelhante ao que fez durante as *lives*, a poeta atuou na seleção e organização de setenta sugestões que compõem as cartas de cada baralho. Ao todo são quatro compilados que se separam de acordo com a temática: amor-próprio, gratidão, equilíbrio e relacionamentos. Os dois primeiros foram anunciados por Kaur no dia 06 de junho de 2023 em seu Instagram¹⁸, enquanto os outros dois apareceram em sua mídia praticamente quatro meses depois, no dia 03 de outubro do mesmo ano¹⁹. Todos eles possuem o mesmo objetivo: levar a um momento de inspiração, criatividade, conexão e crescimento a partir de uma jornada de reflexão e autoconhecimento. Independente do tema específico, o intuito é que os leitores

¹⁸ Anunciados em um único *post*, publicado em 06 de junho de 2023 (Kaur, 2023a).

¹⁹ Anunciados em outro *post*, do dia 03 de outubro de 2023 (Kaur, 2023b).

tenham em mãos uma ferramenta para continuar descobrindo mais sobre o seu mundo interno e sobre aquele que o cerca.

É seguindo essa mesma linha que o quarto livro da autora, *Cura pelas palavras* (2022b), é desenvolvido. Embora mantenha seu estilo característico na elaboração geral da obra e na escrita, e continue a tradição de abordar temas que se fazem pessoais e, simultaneamente, universais, Kaur opta por elaborar algo mais interativo, um guia, ou manual, de cura emocional – como o próprio título indica. Com uma estrutura menos linear e, conseqüentemente, mais fragmentada, são inclusos espaços em branco juntamente aos exercícios de escrita, assim como os encontrados nas *lives* e nas instruções de escrita dos baralhos, para que o leitor possa se colocar, personalizando suas experiências de leitura. Elaborando um convite para as leitoras de se engajarem de modo ativo em sua própria jornada de cura, a poeta mescla suas poesias, já publicadas anteriormente, com propostas de reflexão e escrita, projetados exatamente com o intuito de ajudar quem a lê a explorar e superar seus traumas. As ilustrações, aqui, aparecem ainda mais integradas ao propósito da obra de proporcionar um caminho para a cura, ressoando elementos interativos para autoconhecimento e recuperação emocionais. Para além de abordar essa temática da cura, algo recorrente em seu projeto poético, *Cura pelas palavras* estabelece a escrita como uma ferramenta terapêutica, oferecendo espaço para confronto de feridas e transformações das mulheres.

Feita essa passagem por alguns pontos de interseção entre o digital e o impresso no trabalho de Kaur, uma conexão que se faz regular e extremamente relevante, é importante retomar o que as textualidades digitais agregam ao literário, de modo amplo. Dessa maneira, será possível continuar nossa percepção de como são amplas as possibilidades e, indo além, ponderar sobre possíveis ampliações também se mostrará uma realidade. Nesse contexto, ao analisar uma dessas tantas possibilidades que o novo suporte agrega às produções literárias, a teórica visual e crítica cultural Johanna Drucker, em sua obra *A palavra visível: tipografia experimental e arte moderna, 1909-1923* (1994)²⁰, ainda sem tradução para o português, investiga o contexto da tipografia experimental em termos de impressão, caligrafia e outras práticas relacionadas à representação visual da linguagem. Sobre isso, ressalta “a capacidade da representação tipográfica de manipular o valor semântico dos textos através da sua visualidade” (Drucker, 1994, p. 94), o que denomina como “enunciação tipográfica”. Nota-se, a partir dessa colocação, que a forma visual passa a ser lida como algo: a letra, em si, traz um

²⁰ Original: *The visible word: experimental typography and modern art, 1909-1923* (1994).

discurso, isto é, a própria forma dessa escrita é um discurso. Desse modo, o visual passa a ser considerado como uma forma de enunciação, pois diz coisas que o signo verbal não diz.

Seguindo essa perspectiva, e levando em consideração que se fazem presentes mais possibilidades de experimentações, precisamos pensar que a recepção é também alterada. Agora, ela é composta por mais efeitos sinestésicos, o que é responsável por modificar basilarmente a experiência do leitor, cuja tarefa é também alterada. A revolução digital apresenta um caráter inovador extremamente destacável exatamente por fazer com que o leitor reconheça a necessidade de ir além da herança que o moldou, uma vez que o mundo eletrônico não tem mais como base a imprensa, o conceito de livro como algo unitário e se faz distante da materialidade do códex. Vivemos, simultaneamente, uma revolução na forma técnica de produzir texto, na percepção das obras e nas estruturas e formas mais básicas dos suportes da cultura escrita. Por isso é visualizada uma inquietação de leitores que precisam se adaptar, transformando hábitos e percepções, com dificuldade em compreender essa modificação que desafia todas as categorias normalmente usadas para descrever o mundo dos livros e da própria cultura escrita.

Assim, tem-se evidente que todo o processo envolvendo a leitura, a começar pela manipulação do suporte, sofre alterações significativas. Sobre o assunto, Chartier (2002) reconhece outras grandes mudanças e inovações que acompanham essa textualidade eletrônica. Uma delas é o esboço e a introdução de uma linguagem simbólica que é decifrável por todos, independente da língua-mãe, como é o caso dos *emojis*. Para além disso, o historiador também menciona que todos os textos são, agora, lidos em um mesmo suporte e nas mesmas formas, normalmente elencadas pelo próprio leitor: atualmente, é um único dispositivo que apresenta vários textos antes divididos entre objetos distintos. Com isso, é criada uma continuidade que não diferencia os diversos discursos como outrora ocorria a partir das materialidades, o que culmina em uma transformação na ordem dos discursos estipulada na cultura impressa. Essa transformação, por sua vez, promove uma nova técnica de difusão da escrita, suscita uma nova relação com os textos e impõe a esses uma nova forma de inscrição que não pode, e nem consegue, ser desconsiderada. Temos, então, uma migração para outros suportes.

Outra mudança que é introduzida pela revolução do texto digital é a mudança na percepção da obra como obra. Isso porque a leitura na tela usualmente é descontínua “(...) e busca, a partir de palavras-chave ou rubricas temáticas, o fragmento textual do qual quer apoderar-se (...), sem que necessariamente sejam percebidas a identidade e a coerência da totalidade textual que contém esse elemento” (Chartier, 2002, p. 23). Temos que os recursos da informática conferem celeridade ao ato da leitura, na medida em que permitem o acesso quase

instantâneo a uma multiplicidade de textos, links e referências, favorecendo deslocamentos rápidos entre páginas, abas e plataformas distintas. Essa aceleração não diz respeito apenas ao tempo reduzido para a obtenção de informações, mas também à forma como o leitor passa a organizar a própria experiência de leitura, frequentemente marcada por saltos, escaneamentos visuais e pela alternância entre diferentes janelas de conteúdo. Desse modo, ler em ambientes digitais tende a se tornar um gesto mais dinâmico e fragmentado, em que a velocidade é valorizada como um atributo positivo e são reconfiguradas as condições de atenção, de concentração e de engajamento profundo com os textos. Essa opção pela fragmentação, vale citar, já nos acompanha há certo tempo, apesar de ser preterida pelo sujeito moderno – até porque os recursos de hoje favorecem tal movimento.

Nesse sentido, a textualidade eletrônica permite desenvolver as argumentações e demonstrações a partir de uma lógica que não é necessariamente linear ou dedutiva, mas que pode ser aberta em função da multiplicação dos vínculos hipertextuais. Como consequência, o leitor pode comprovar a validade de qualquer demonstração consultando os textos (e imagens, palavras gravadas e composições musicais) caso estejam disponibilizados digitalmente. Lida-se com uma alteração epistemológica que é responsável por alterar as modalidades de construção e crédito dos discursos do saber, como coloca o professor especializado em história da cultura. Não obstante, a partir de uma escrita que se faz coletiva, múltipla e polifônica, confirma-se que o texto eletrônico está aberto e se faz maleável e aberto, tornando possível que o indivíduo que o recebe interfira em seu conteúdo nos espaços em branco ou até para além deles. Esse leitor pode, agora, fazer parte dessa escrita, em um movimento colaborativo e infinito, sendo capaz de “deslocar, recortar, estender, recompor as unidades textuais das quais se apodera” (Chartier, 2002, p. 95). Isso ocorre na realidade do Instagram, por exemplo, à medida que, quando adiciona algum comentário, esse passa a fazer parte daquela textualidade e amplifica o que era antes encontrado. Temos, por fim, uma alteração na ordem das propriedades.

Considerando o que foi exposto, é interessante notar como, de diferentes modos e em diferentes extensões, a textualidade digital alavancou inúmeras mudanças em todos os âmbitos da sociedade e, em especial, no contexto da literatura. Isso se estende, até mesmo, para o impresso, ao passo que a invasão do virtual acabou por fortalecê-lo. Entre outras alterações, a potencialidade das imagens poéticas é responsável por modificar até mesmo o modo como os leitores entram em contato com a obra: não só acrescentam modulações e novas maneiras de lidar com o texto, mas colaboram para a produção de sentidos. Refletir sobre a poética de Kaur é, primordialmente, compreender as potencialidades criativas oferecidas pelas ferramentas do

Instagram, rede social cerne de sua produção, ao passo que características dessa mídia influem diretamente no modo como a escrita da poeta se dá. Isso porque as marcas dessa textualidade se fazem presentes na poética de Kaur, em que a unidade de significação não se refere apenas ao campo verbal, mas também aos elementos imagéticos que fazem parte dos poemas. Pensando no trabalho desenvolvido pela artista, é possível notar que a imagem poética é fruto dessas potencialidades oferecidas pelas textualidades digitais: os desenhos, desenvolvidos para compor a unidade do poema juntamente às palavras, dizem algo que a palavra não pode dizer. Essa linguagem digital e híbrida, com união de elementos distintos, resulta em uma associação que se faz híbrida exatamente como o próprio meio, sendo facilmente aderida e aceita por ele.

Desse modo, a poesia de Kaur propõe, a partir da disposição dos textos e das ilustrações, um processo de produção de sentido que se dá no fluxo da palavra para a imagem, tendo em vista que se organiza espacialmente na sequência de leitura ocidental, da direita para a esquerda. A inclusão do visual acaba influenciando, por exemplo, no modo como ocorre o deslizar dos olhos do leitor e, como esperado, nos modos de produção de sentido do texto literário da poeta. É essa combinação entre palavra e imagem poética que culmina em uma proximidade entre o gesto do desenho e o da escrita, com um traço de espontaneidade que, no leitor, chega por meio do afeto e de uma mensagem que é construída a partir das distintas dimensões visuais encontradas nessa poesia de traços sintéticos. O digital e suas ferramentas, então, mostram-se intrínsecos a essa produção e suscitam a necessidade de considerá-los, até mesmo porque o digital deixa marcas até mesmo nas obras impressas, o que se faz relevante considerar para o trabalho de Kaur, o qual perpassa os dois meios. É isso que a pesquisadora das formas de literatura eletrônica Katherine Hayles (2009) defende ao refletir sobre esse tópico. Ela comenta que tais marcas têm origem nas novas capacidades de conformação das fontes, novas estéticas para a visualidade da página e nos modos de marketing, tamanha a rede de trocas estabelecida. Logo, considerando a existência de uma textualidade impressa e outra eletrônica, a pesquisadora menciona que aquela acaba reproduzindo em sua superfície marcas dos processos digitais que a compõem. Ambas se interpenetram e é visualizada uma dinâmica dessas inter-relações cada vez mais intensa, até mesmo com novas formas de leitura oriundas dos meios digitais, como foi visualizado de modo extensivo ao longo dessa seção.

Em vista disso, a própria Instapoesia se vê diante de um novo cenário para a criação, o compartilhamento e a interação com a poesia. Todas essas potencialidades do digital apresentam uma influência significativa no contexto da Instapoesia, ao oferecer, a partir da natureza instantânea e acessível das plataformas de mídia social, como o Instagram, uma maneira rápida e eficaz de alcançar um público amplo e diversificado. Uma das características

mais distintas das textualidades digitais é exatamente essa interatividade que é proporcionada: ao contrário dos livros impressos, em que a comunicação é unidirecional do autor para o leitor, as formas digitais de texto permitem uma participação mais ativa por parte do público. Com essa facilidade de acesso e de compartilhamento, dentro e fora da própria plataforma, e de conexão direta com os leitores, artistas conseguem receber um retorno em tempo real do que produzem, algo antes não visualizado nessa magnitude no contexto da literatura. Desse modo, toda essa colaboração mais estreita com o público culmina em inspiração para novas ideias e perspectivas, promovendo um enriquecimento do processo criativo desses poetas que se aventuram no digital, como é o caso de Kaur.

Todavia, é pertinente também comentar que, embora as digitalidades textuais apresentem inúmeras vantagens e possibilidades de crescimento, outros pontos não tão positivos também se mostram inerentes a essa realidade. É necessário problematizar as redes e compreender que até mesmo para esses poetas é difícil fugir e furar a bolha que comanda a arquitetura e a estrutura por trás dessas mídias. O próprio Instagram, por exemplo, se mostra cada dia mais baseado em vendas e números: em adquirir o selo para ganhar mais visibilidade, em se ver refém dos tantos algoritmos para conquistar evidência, em colocar o rosto nos recursos dos *stories* porque, segundo o que dizem – já que a própria plataforma não é muito clara sobre os parâmetros selecionados –, é o que a mídia prefere e, conseqüentemente, é o que “entregam” aos usuários etc. Podemos ver que há toda uma lógica que orquestra o funcionamento da plataforma com os algoritmos e, por conseguinte, de quem a utiliza, sendo a lógica capitalista aquela que detém o controle maior de tudo.

Sobre essa questão dos algoritmos, é fundamental considerar, em primeiro lugar, as reflexões de Tarleton Gillespie (2018) sobre a relevância dos algoritmos na organização da vida social. Para o autor, algoritmos que selecionam, ordenam e recomendam conteúdos não são dispositivos neutros, mas mecanismos centrais na produção de visibilidade e invisibilidade. Ao definirem o que aparece, com que frequência e para quem, eles participam ativamente da construção do que conta como relevante ou simplesmente descartável. Gillespie mostra que plataformas como Instagram, Facebook e YouTube se apoiam em algoritmos que não apenas filtram um excesso de informação, mas incorporam valores, interesses econômicos e normatividades sociais, influenciando diretamente modos de ver, de se expressar e de se relacionar consigo e com o outro. Desse modo, os algoritmos se tornam verdadeiros mediadores culturais, com impacto concreto sobre quem é escutado, quem permanece à margem, que estéticas ganham centralidade e quais narrativas são empurradas para as bordas do campo de visualidade.

Essa discussão ganha profundidade quando aproximada das análises de Safiya Noble em *Algoritmos da opressão* (2021). Ao investigar resultados de busca em grandes plataformas, especialmente o Google, Noble evidencia como sistemas que se apresentam como objetivos e imparciais reproduzem, reforçam e atualizam formas de racismo e sexismo. Termos associados a mulheres negras, por exemplo, frequentemente devolvem resultados hipersexualizados e estigmatizantes, revelando que os algoritmos são treinados a partir de dados históricos e de padrões de navegação marcados por desigualdades e preconceitos. Em vez de apenas apontar um caráter ocasional, Noble argumenta que existe uma lógica estrutural de opressão embutida nesses sistemas, porque eles operam em consonância com hierarquias já existentes, naturalizando estereótipos e consolidando assimetrias de poder sob a aparência de neutralidade. A autora, portanto, desloca o debate para a compreensão de como raça, gênero e classe são inscritos no próprio funcionamento das plataformas, afetando as possibilidades de representação e de autorrepresentação de grupos historicamente marginalizados.

No contexto desta tese, o diálogo entre Gillespie (2018) e Noble (2021) permite compreender que a circulação dos poemas não depende somente das escolhas das autoras ou das leituras das receptoras, mas é atravessada por essas camadas de mediação algorítmica. A visibilidade desses textos é condicionada por sistemas que filtram conteúdos considerados sensíveis, sexualizados ou “inadequados”, ao mesmo tempo em que favorecem determinados formatos e ritmos de postagem. Assim, uma postagem que denuncia abuso ou racismo pode ser menos promovida do que um conteúdo mais “leve” ou consumível, não porque a plataforma “censure” explicitamente a temática, mas porque sua lógica de engajamento, afinada com interesses comerciais e padrões hegemônicos, tende a privilegiar aquilo que gera cliques, permanência e monetização. Quando se considera, com Noble, que essas lógicas não são neutras, mas atravessadas por opressões raciais e de gênero, torna-se possível ler a Instapoesia não só como texto, mas também como prática que enfrenta, negocia e tenta contornar essas barreiras invisíveis.

Desse modo, abre-se um quadro teórico no qual as textualidades digitais produzidas por mulheres são vistas como intervenções em um campo profundamente desigual. Pensar os algoritmos como instâncias de poder que organizam o visível e o dizível, como sugerem esses autores, é reconhecer que a resistência que se inscreve na Instapoesia não acontece apenas no plano temático ou estético, mas também no enfrentamento constante a uma infraestrutura técnica que regula o alcance, a permanência e o impacto de suas palavras. Esse fato revela a qualidade radical de Kaur. Ela, que não se cala diante das injustiças e que recusa um convite do governo atual dos Estados Unidos, de Joe Biden, para a celebração do Diwali, uma festa

religiosa hindu, em função do posicionamento do país em relação à Israel contra o Hamas (RUPI..., 2023), mostra-se uma voz ativa que não se cala diante das lutas e usa a potencialidade do digital, apesar de suas limitações, para se colocar e se conectar com outros tantos. É, portanto, uma grande formadora de opinião que não se cala diante dos problemas sociais e que não foge de se expressar mediante a eles.

É exatamente esse vínculo entre pessoas que ganha relevo no trabalho de Kaur e em sua realidade como artista que sempre se posiciona. Nesse sentido, temos que é por meio de sua poesia e de seu ativismo que ela se conecta com as mulheres de todo o mundo na luta feminista, o que foi, e ainda é, amplificado quando em território digital. Ao oferecer espaço e ressoar experiências, desafios e aspirações, essa figura proeminente da literatura contemporânea coloca seu trabalho como uma forma de resistência e de celebração, inspirando outras mulheres a se levantarem, se expressarem e se unirem em busca de mais igualdade e justiça. Assim, são também essas textualidades que favorecem a criação e o fortalecimento de uma comunidade virtual que se aproxima cada vez mais por dividir aspirações, dores, desejos e motivos para acreditar. Esse grupo, que se reconhece unido por uma luta, é motivo de estudo e será mais explorado na próxima seção, na qual, enquanto percorremos o trabalho poético de Kaur, entenderemos como ela se constrói tanto no coletivo quanto no individual, sempre cercada por mulheres representativas de força, empoderamento e conquista.

1.2 A POESIA DE KAUR: A BUSCA POR SI E PELO COLETIVO

Como estamos construindo no decorrer desta pesquisa, Kaur é uma figura conhecida não apenas por sua expressão artística, mas também por seu intenso engajamento em causas sociais debatidas universalmente. Por meio de sua poesia e presença nas redes sociais, ela não foge do contexto de reivindicações que a cerca: expande seu discurso para aspectos de justiça social que se fazem relevantes e, claro, se dedica a falar sobre questões relacionadas ao universo das mulheres. Sobre o último, para além de buscar reafirmar seu espaço – que é sempre alvo de questionamentos, uma prática comum quando se trata desse grupo –, como mulher, mulher imigrante e mulher de cor²¹, Kaur utiliza sua plataforma para amplificar vozes marginalizadas

²¹ Apesar da expressão “mulher de cor” ter uma conotação pejorativa em língua portuguesa, Kaur a utilizou em um poema: “nossas costas/ contam histórias/ que a lombada/ de nenhum livro/ pode carregar/ – *mulheres de cor*” (Kaur, 2017a, p. 179). No original, temos a expressão “*women of color*”, sendo o modo como a poeta se refere às mulheres do povo sikh, etnia do estado de Punjab, à qual pertence. Por essas razões, o mantivemos aqui. Ainda, cabe destacar que a professora de antropologia Yolanda Moses, em artigo escrito em 2016, comenta que o termo “*people of color*” (pessoas de cor) pode ter um papel importante ao abranger uma vasta gama de diferentes grupos raciais ou étnicos, sendo uma terminologia útil em contextos de justiça social, direitos civis e direitos humanos.

e compartilhar mensagens e práticas de inclusão, almejando que seus escritos reverberem um discurso de emancipação e possibilitem o mesmo movimento para tantas outras mulheres. Esse engajamento em causas sociais é um aspecto fundamental de sua identidade como artista e ativista, sendo, portanto, peça fundamental em sua vida particular e profissional, além dessa conexão com um coletivo de mulheres, que será aspecto de destaque desta seção.

Seu trabalho poético frequentemente se destina a questões centrais para o movimento feminista, como o empoderamento e união das mulheres, a luta contra o patriarcado, a violência de gênero e a celebração da mulher e seu amor por si. Nesse ponto, é necessário destacar que, para esta pesquisa, tomamos o conceito de “trabalho feminista”, cunhado pela pesquisadora inglesa independente Sarah Ahmed, em seu livro *Viver uma vida feminista* (2022), como base de análise. No decorrer de toda a obra, a escritora, em um processo somatório, vai definindo as terminologias “feminismo” e “trabalho feminista”, classificando-as como necessárias, já que ainda existem o sexismo, a exploração sexual e a opressão sexual. Para ela, o movimento feminista se constrói com muitos recomeços, sendo um trabalho de insistência focado em reconstruir e em transformar. Ao falar sobre a teoria feminista, Ahmed diz ser algo que fazemos em casa, pois é nesse espaço em que ela começa: como uma “lição de casa”, devemos fazer o feminismo funcionar em todos os lugares em que vivemos. Desse modo, alinhado a esses apontamentos, entendemos, aqui, o feminismo como um projeto de construção que tem o intuito de encontrar formas em que as mulheres possam existir em relação às mulheres. Por fim, também consideramos “mulheres” de acordo com a colocação da autora: “O que quero dizer com mulheres aqui? Faço referência a todas as pessoas que viajam sob o signo mulheres”; na verdade, “não é apenas um signo, mas também uma tarefa ou um imperativo” que pode nos moldar, nos fazer e nos quebrar (Ahmed, 2022, p. 33-34).

Conhecida por dar voz às experiências e emoções das mulheres, especialmente aquelas que, muitas vezes, são marginalizadas ou silenciadas pela sociedade, a escrita de Kaur aparece como uma maneira de existir, seja em relação aos outros ou a si; uma maneira de ocupar espaços, deslocar-se e impor-se. Como instrumentos de ação, as palavras dispõem de peças e iniciam um jogo em que aparece o sujeito-mulher, suas individualidades, leituras e interpretações de mundo. É o momento em que todas aquelas vozes que se sobrepunham e buscavam falar em nome das mulheres são retiradas de cena e a agência feminina ganha espaço. Tal insurgência de vozes autorais acrescenta, no cenário literário, uma pluralidade de reflexões, distintos espaços implícitos e não representados, a construção de subjetividades e vários elementos de uma história que está em processo de elaboração, provando que, também na literatura, todo lugar é de intensa disputa. Tem-se, assim, conforme aponta a professora e

especialista em estudos feministas Lúcia Osana Zolin (2009, p. 112), o “desnudamento de uma multiplicidade de vozes que se colocam a serviço da reflexão crítica” e que, assim, norteiam o modo como se deve pensar e olhar para esses escritos. Diante disso, a escrita de Kaur se coloca como aquela que tensiona toda uma hegemonia e coloca, na centralidade de seu trabalho, mulheres que em nada se assemelham às criadas e representadas por muitos homens durante séculos. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o seu trabalho ressoa profundamente com muitas mulheres ao redor do mundo, oferecendo identificação, inspiração e validação para suas vivências, lutas e ambições.

Porém, é interessante perceber que não foi desde sempre que a poeta esteve em meio ao cenário de publicação e destaque literários. Na verdade, ela não esconde o fato de que nunca imaginou que a poesia corresponderia à sua carreira profissional, sendo que até demorou a encarar esse universo de tal modo. Também não chegou a considerar que, a partir dela, chegaria a uma turnê global e conseguiria montar uma equipe para colaborar e investir em projetos sob sua orientação. Por anos escreveu, fez poesia e participou de oficinas de escrita, mas o sucesso obtido com a inicial autopublicação de *Milk and honey*, em 2014, demorou a ser entendido pela artista, que acreditava ter sido, na verdade, um acidente. Isso pode ter relação ao fato de ter sido desincentivada, quando questionou seu professor de escrita criativa, ainda na faculdade, sobre o que precisava para ser publicada, com a afirmação de que ela não conseguiria e que poesia, basicamente, não era publicada. Em seu website (Kaur, 2024c), Kaur conta essa situação na parte de Perguntas Frequentes (FAQ – *frequently asked questions*) ao responder como se autopublicou. Lá, ela comenta que esse processo foi descartado pelo mesmo docente e que ela tentou, então, seguir as instruções de submeter poemas individuais para antologias, revistas e periódicos acadêmicos. Contudo, sua realidade foi rejeição atrás de rejeição. Durante esse processo, Kaur notou que seu trabalho era lido de maneira diferente quando feito na íntegra e que, portanto, separá-los não fazia sentido algum. Foi assim que, ignorando o professor, ela editou e projetou seu livro, de capa a capa, durante um período de um a dois meses. Desde então, seu reconhecimento nas redes foi o responsável por fazê-la conquistar grande parte de seus triunfos, resultando no reconhecimento mundial que tem na atualidade.

Em entrevista concedida à plataforma de publicação *online Medium* (Kaur, 2019a), um exemplo de jornalismo social que reúne conteúdo produzido tanto por amadores quanto por profissionais, a *performer* confessou que, ao ser abordada pela AMP, ficou receosa de que aquilo significasse a perda de grande parte de suas escolhas em razão do funcionamento do mercado. Seriam mantidos o layout e as cores inicialmente selecionados e vendidos de forma autônoma na Internet? Ou, então, algumas páginas seriam retiradas em função da lógica do

mercado? Sempre à frente de todo o processo e de todas as escolhas, muitas questões concernentes a possíveis mudanças preocuparam Kaur. Contudo, com a garantia de que nada seria alterado e de que não perderia seu poder de escolha mesmo que nos mínimos detalhes, a escritora escolheu seguir com a editora. Esse foi, ainda, um dos motivos de a artista não ter optado por auto publicar o seu segundo livro, tendo como fator determinante para essa decisão a distribuição associada à máquina editorial, como ela mesma denomina.

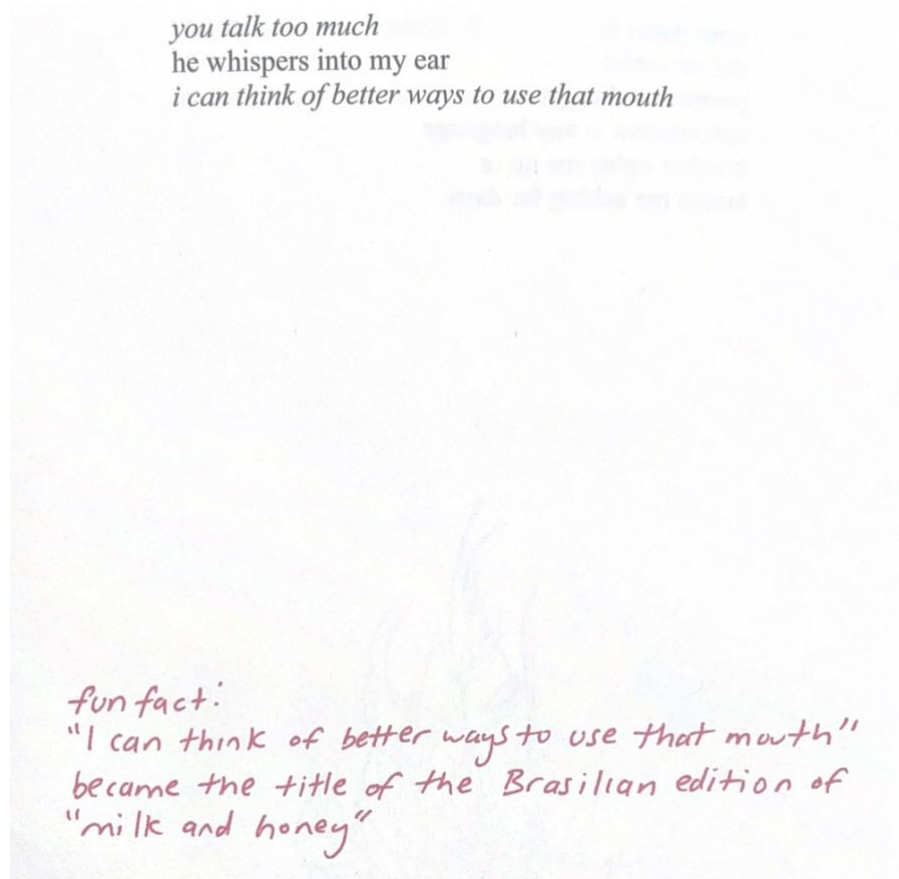
Pensando nessa fala de Kaur, cabe também refletir sobre o porquê de a artista optar por migrar para o papel. Sabemos que o acesso a esse campo é caro, sendo esse um obstáculo considerável para aqueles que estão começando e não possuem apelo comercial – bancar todo o trabalho que está por trás de um livro impresso é extremamente oneroso. É a partir de sua grande e boa entrada com o público que a indo-canadense consegue entrar para esse meio com tal convite da editora. Pensando que “(...) o livro poderia estar em mais lugares e na frente de mais pessoas”²² (Kaur, 2019a, tradução nossa), a possibilidade de ampliar o público aparece como uma justificativa para esse movimento realizado pela autora. A partir disso, é retirado o processo de venda manual em que ela e seus familiares iam de loja em loja em Toronto, onde residem, para oferecer seu livro, conferindo maior efetividade na entrega para o público – lembrando que a lógica do mercado envolve um conjunto de fatores no que diz respeito à venda e à compra de produtos literários, na maioria das vezes esbarrando em questões que vão muito além do viés literário. Esse é, também, um dos pontos que influencia de maneira crucial na escolha de quem será publicado ou não; qual voz deve ser propagada, em qual contexto e por quais razões. Somado a isso, podemos também pensar que essa publicação para além do *online* surge como uma maneira de validar a qualidade do conteúdo da poeta, ao passo que o impresso apresenta esse lugar de autoridade, conferindo esse mesmo valor a uma obra. Nessa perspectiva, é quase como se o trabalho de Kaur ganhasse uma aura diferenciada por estar, também, no meio tradicional.

Embora tenha demorado a entender a magnitude de sua fama *online*, a indústria sabia que a expressividade no número de cópias vendidas, com tamanha rapidez, era um excelente sinal. Foi a partir disso, e de questões como a ascensão da poeta nas mídias, seu contato tão expressivo e direto com jovens e mulheres de várias partes do mundo e a abordagem inovadora de sua poesia, que o acordo de publicação se tornou realidade na vida de Kaur. Com a continuidade de seu sucesso, não deixando a lista de *best-sellers*, e chamando a atenção da crítica, positivamente ou não, outras três obras também chegaram ao mercado pela mesma

²² Original: “(...) the book could be in more places and in front of more people”.

editora, sendo elas: *The sun and her flowers* (2017a), *Home body* (2020a) e *Healing through words* (2022a). Amplamente traduzidas para diversos idiomas, todas chegaram ao Brasil pela editora Planeta respectivamente sob os títulos de *Outros jeitos de usar a boca* (2017b), *O que o sol faz com as flores* (2018a), *Meu corpo minha casa* (2020b) e *Cura pelas palavras* (2022b). Alguns anos depois, em 2024, em comemoração aos 10 anos de publicação de seu primeiro livro, Kaur lança uma edição comemorativa para colecionadores intitulada “Milk and Honey: 10th Anniversary Collector's Edition” (2024e) (“Outros jeitos de usar a boca: 10º aniversário...”) a qual não foi traduzido para o português. Com um novo capítulo que contém 40 poemas inéditos e 20 ilustrações, a poeta faz uma introdução ao livro e apresenta, pela primeira vez, alguns registros feitos à mão. A fim de ilustrar, podemos considerar a página abaixo, que fala sobre a mudança de título na edição em Língua Portuguesa (figura 11):

Figura 11 - Página do livro de edição comemorativa de *Milk and Honey*



Fonte: Kaur, 2024e, p. 86

Ao comentar sobre o poema “*you talk too much/ he whispers in my ear/ know better ways to use the mouth*” (Kaur, 2017b, p. 76), a poeta adiciona um comentário²³ falando sobre um “fato engraçado” que é a utilização desse trecho para o título da obra na edição brasileira. Com base nisso, parece que Kaur não está a par das discussões acerca da mudança – a escolha de um dos únicos trechos provenientes de uma fala masculina, e extremamente machista, ao longo de todo o livro. Ainda, em janeiro de 2026, a autora publicou “*Love poems*” (*Poemas de amor*), ainda sem tradução, uma obra que se concentra explicitamente nas várias dimensões do amor, reorganizando temas já presentes em sua poesia e oferecendo-os de forma mais coesa, o que facilita novas leituras críticas sobre como Kaur articula cura, trauma e afetos em um registro igualmente acessível e direto. Em adição ao mercado editorial, a artista também se aventurou em outros mercados com o passar dos anos, como o de venda de roupas, tatuagens temporárias e até canetas, mas sempre mantendo sua poesia como central.

Em meio a todos os aspectos mencionados, a artista sempre se manteve interessada por estabelecer jornadas de autoconhecimento que pudessem atingir múltiplas mulheres. Seu trabalho, então, estabelece uma tentativa de tocar pontos que se mostram primordiais para a ampliação da presença da mulher na sociedade, mesmo porque o discurso é um instrumento de empoderamento para a mulher, pois é por meio dele que ela se coloca e expressa sua insubordinação, enquanto igualmente propõe novas políticas de mudança e inclusão, conforme destaca a estudiosa Thais Andrade (2020) ao pesquisar o lugar de fala da mulher na literatura. Em uma busca por si e pelo outro, perspectiva que motiva a seção, Kaur se coloca e estabelece toda a sua narrativa, almejando o rompimento de padrões estabelecidos e impostos não só no campo literário, mas na sociedade de modo geral. É somente através da união das mulheres, engendrada pela poeta em seus escritos, que a voz feminina ganha força em sua luta em prol das causas feministas. Abordar a escrita literária de Kaur, pois, é considerar uma conexão intrínseca com esse grupo e um caráter insurgente do que se lê.

Diante disso, torna-se indispensável considerar uma perspectiva histórica para entendimento dessas múltiplas restrições que foram impostas a essas mulheres, aliando passado e presente. Até porque, conforme destaca o professor e crítico palestino-estadunidense Edward Said (1995), não há como isolar essas temporalidades, visto que ambos se modelam mutuamente. Ele também argumenta que o legado do imperialismo não permanece restrito a um passado distante, mas continua a atuar nas formas atuais de poder, nas narrativas que contamos sobre nós mesmos e nas maneiras pelas quais representamos o “outro”. Para o autor,

²³ “Fato engraçado: ‘conheço jeitos melhores de usar a boca’ se tornou o título da edição brasileira de ‘milk and honey’ (tradução nossa).”

a cultura está profundamente imbricada nas estruturas imperiais, sendo que, ainda hoje, romances, poemas e diferentes tipos de discurso participam da construção de imaginários que legitimam dominação, ocupação de territórios e hierarquização de vidas. Ao propor uma leitura “contrapontística” da história, Said insiste que é preciso ouvir, ao lado das vozes centrais do cânone, as vozes silenciadas dos colonizados, das mulheres e dos sujeitos racializados, a fim de revelar como o presente ainda carrega as marcas de violências históricas que se atualizam em novas formas.

É necessário, então, compreender que a maneira como elaboramos ou retratamos eventos passados influencia nossa compreensão e nossas percepções do presente, sendo um fator extremamente relevante quando se pensa a trajetória percorrida pelas mulheres ao longo dos anos. Ao aplicar essa chave de leitura ao trabalho de autoras como Kaur, percebe-se como suas produções não se limitam a narrar experiências individuais, mas também se situam em uma longa continuidade de mulheres que têm suas vidas e seus corpos atravessados pelo colonialismo, pelo patriarcado e pelo racismo. A autora, ao falar sobre migração, heranças familiares, violências e reconstrução de si, dialoga com o que Said (1995) identifica como a persistência de estruturas imperiais na vida cotidiana – fronteiras políticas e afetivas, classificações de valor e discursos que definem quem pertence e quem permanece à margem. Nesse sentido, a poesia de Kaur pode ser lida como parte desse “contraponto” que desestabiliza narrativas hegemônicas, na medida em que reinscreve as experiências de mulheres como centrais, recusando o lugar de silêncio a elas historicamente designado.

Assim, tendo em mente as sociedades patriarcais ao redor do mundo e seus históricos, torna-se possível visualizar que grande parte das produções da poeta extrapolam escritos e livros que se encerram em si mesmos, com o intuito de ampliar discussões acerca de problemáticas relevantes. Essa dimensão se faz presente em todas as esferas que ela explora em seu trabalho, até mesmo naquelas que vão além da convencionalidade das palavras. Em produções como as das performances, por exemplo, que transbordam os campos da escrita, a artista, explorando a dimensão da oralidade, mantém seu anseio por tratar de temáticas que possibilitem a quebra de discursos hegemônicos para, assim, construir novos paradigmas com base nas perspectivas libertárias das próprias mulheres. Se Said mostra como o imperialismo se inscreve nas formas culturais e nas narrativas que organizam o mundo, Kaur, em suas performances, intervém nesse mesmo campo da cultura, deslocando o eixo de enunciação e promovendo práticas de reescrita da história: em vez de ser objeto de discurso, a mulher se apresenta como sujeito que nomeia, interpreta e reconfigura o passado e o presente. A autora, portanto, intervém em uma memória coletiva marcada por silenciamentos, afirmando outras formas de existir e imaginar o futuro a

partir das vozes de mulheres. Por essa razão, olhar para esse trabalho de Kaur também se mostra um caminho interessante para os anseios desta pesquisa e para visualizar ferramentas construídas para conectar-se consigo mesma e com aquelas que a leem e, agora, ouvem.

Em um primeiro plano, cabe entender que o trabalho performático carrega flutuações de sentidos e percepções, um corpo da voz e distintas dimensões que apenas ele pode trazer, suplementando e indicando novos percursos apresentados por essa simultaneidade. Mesmo frisando que seus poemas foram pensados para serem lidos em voz alta, a pluralidade contida em uma apresentação dessa natureza permite que Kaur inaugure uma nova gama de sentidos e conexões que é essa carga da presença que pode transmutar. O que o corpo da poeta pode fazer no corpo de quem a contempla e, ainda, no corpo de todas as outras que igualmente lutam produz tonalidades que são significativas para a luta de inúmeras mulheres. Faz-se presente, assim, um aspecto que é secular em disputas e primordial para assegurar direitos: o corpo. Essa é uma busca compartilhada que é eixo primordial dessa conexão entre mulheres.

Tendo feito essas considerações, podemos partir para os comentários específicos acerca da apresentação “*I’m taking my body back*” (Eu estou retomando o meu corpo) feita por Kaur (2016) no TED talk, disponível na Internet sem quaisquer restrições de acesso. São múltiplas as operações que compõem esse ato performativo, demandando, portanto, olhares igualmente heterogêneos e observações que extrapolem o campo do significado, sem promover a retirada do texto da forma global da obra performatizada – mesmo que seja essa a prática habitual dos Estudos Literários. Essa proposta se baseia na perspectiva de que esse discurso não é oposto à voz, mas considerado em meio aos tantos aspectos. Assim, são os apontamentos do historiador da literatura Paul Zumthor, em sua obra seminal *Performance, recepção, leitura* (2018), na qual explora as interconexões dos campos mencionados no título em textos literários na Idade Média, que nos impelem a introduzir o olhar para as percepções sensoriais, ou seja, para o corpo vivo – para ele, o elemento irredutível da performance – em uma relação complementar ao textual, até porque essa performance, de qualquer modo, modifica o conhecimento, afastando-se de algo cuja função seria meramente comunicar. Ao destacar a importância da oralidade, da interação entre o público e o texto, bem como o papel dos dispositivos retóricos e performáticos na construção de significado, e da experiência sensorial, o pesquisador nos impele a buscar entender de que modo os elementos sonoros e visuais eram utilizados na performance para criar impacto emocional e transmitir significado. Todo esse conjunto de fatores nos leva a visualizar tal apresentação de Kaur buscando compreender o funcionamento dessa voz poética e, claro, desse corpo – uma rede extremamente simbólica – que ali se coloca para falar do próprio corpo e lutar por ele.

Diante desse contexto, torna-se interessante a articulação de três pontos que se mostram fundamentais nessa performance: a presença, o corpo e, ainda, a presença do corpo. A partir desse movimento, surgem questões que merecem nossa atenção. Como são colocados e conectados esses pontos no ato performativo de Kaur? De que modo se coloca e funciona essa máquina performática (Aguilar; Cámara, 2017) e seus componentes que ganham destaque? Como se coloca essa voz poética corporificada que fala sobre um outro corpo? De que modo se relacionam às buscas femininas apoiadas e desempenhadas pela artista ao longo de sua vida? Ainda, existem inflexões da voz feminina (das vozes femininas, na verdade) que sempre foram estratégias de combate, cuja intenção era enfrentar uma tradição exclusiva e hegemônica? Pensemos sobre esses pontos a fim de avançar no conteúdo pesquisado.

Vítimas de inúmeras violências, os corpos das mulheres são, ainda hoje, objetos de discussão, enfrentando tabus que ameaçam suas existências em todos os espaços sociais. Entende-se, no que tange a essa discussão, que existem divisões constitutivas dessa ordem social que estabelecem relações sociais de dominação e de exploração entre os gêneros. Nesse ponto, destaca-se que o corpo, alvo de intensas batalhas femininas, é uma construção social, em que seus usos e suas funções são socialmente estabelecidos. Especialistas em literatura latino-americana, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) pensam a literatura como campo expandido, não negligenciando, portanto, instâncias como a voz, o espaço e o corpo, colocando esse último como um lugar político em que mecanismos de poder atravessam-no com seus inúmeros dispositivos. O corpo da mulher, então, aparece como aquele que é diariamente violado por políticas públicas insuficientes, moldes excludentes que desejam ser preenchidos, pelos inúmeros abusos, a citar o sexual, e pelo próprio feminicídio.

Essa temática é extremamente cara às discussões feministas atuais. Pensando nas delimitações e estruturas pré-fixadas pelo sistema patriarcal, cabe o que comenta Zolin (2009) sobre a existência de um aparato ideológico pensado para manter mulheres dentro de limites articulados pela lógica patriarcal com uma teia de instituições e práticas sociais, esbarrando na retirada do direto sobre o próprio corpo. Não é surpreendente que existam várias associações e modos de subjugar esse grupo, mesmo depois de conquistas importantes visualizadas a partir das intensas lutas feministas. Diante disso, podemos notar que promover uma subversão desses discursos reducionistas e limitadores concomitantemente à proposição da agência da mulher permite criar espaço de lutas compartilhadas em que essa detém o poder de falar. Ambos os movimentos são vistos em Kaur que, ao mencionar como surge a sua escrita, a associa ao próprio corpo, comenta que esse processo vem de uma necessidade:

(...) Geralmente eu sei quando tenho que escrever porque começo a sentir esse puxão no meu coração. É quase como uma ansiedade crescendo no meu estômago. Esse acúmulo é basicamente todas as ideias que minha mente transformou em poesia nos últimos dias porque me inspiro em minhas interações com o mundo. E então, quando estou lá fora, passando meu dia, os poemas estão se gerando e, se eu não os estou escrevendo, eles estão se acumulando dentro de mim (Kaur, 2017c, tradução nossa)²⁴.

Tem-se, então, a presença de um corpo que não só faz parte do processo de externalizar a produção, como também orquestra o próprio processo criativo de composição. Dessa forma, considerando o que foi exposto tanto sobre a realidade historicamente imposta às mulheres quanto sobre a pluralidade da atividade de Kaur, olhar para esse corpo da *performer*, que a faz escrever e a possibilita se colocar diante de outros através de sua escrita e de sua fala, é sinônimo de olhar para o corpo de várias outras mulheres. Ali, apesar de destacar-se um “eu” – assim com em outras produções da escritora –, ele é colocado como coletivo e representante dessa luta; como representativo de algo maior, exatamente por aproveitar o espaço que conseguiu alcançar. Nele, ela é considerada e ouvida, o que, infelizmente, ainda contempla uma minoria de mulheres.

Ainda, essa presença tão importante do corpo é visualizada nos conceitos de máscara e pose colocados por Aguilar e Cámara (2017, p. 22), em que a primeira corresponde à produção escrita e discursiva do escritor e o segundo, à gestualidade pública: ambos apresentam uma dinâmica que nos apontam que “Um autor não se veste de uma maneira ou de outra para corroborar sua poética, mas seu aspecto físico acompanha e, mais de uma vez, ressignifica sua obra”. Assim, considerando que essa ressignificação é extremamente simbólica e interessante ao se analisar Kaur e seu trabalho, destaca-se que são peças fundamentais para a presença da *performer*. Diante disso, pensando nas questões que os próprios pesquisadores colocam em sua obra mencionada, o que fazemos aqui é propor uma inversão dos sujeitos a quem se referem as questões por eles colocadas. A fim de que tal questionamento seja em relação às mulheres, ponderamos: “É por que não pensar que essas inflexões combativas deixaram um reservatório acústico que continua produzindo novas vocalidades?”. Ou seja, por que não compreender a produção de performances como a de Kaur, combativa de todo um sistema que marginaliza e oprime, deixam um reservatório de construções passível de levar a outras construções; outras

²⁴ Original: “(...) Usually I know when I have to write because I begin to feel this tug in my heart. It’s almost like an anxiety building up in my stomach. This buildup is basically all the ideas my mind has turned into poetry over the past few days because I get inspiration through my interactions with the world. And so when I’m out there, going through my day, the poems are generating themselves and if I’m not writing them out, then they’re building up inside me”.

vozes? É, afinal, o que a poeta faz em seus escritos. Cabe a nós, portanto, contemplar esse reservatório e entender para qual lugar apontam e como ressoam.

Entendendo que o corpo, que fala, recita e se coloca na performance, apresenta nuances em sua presença irredutível, fica evidente a necessidade de aqui considerar dois corpos: aquele feminino que é tematizado no decorrer da apresentação (Kaur, 2016) e aquele que performa, o da poeta. Considerando o que foi exposto até o momento sobre a temática, torna-se viável esperar que essa apresentação de Kaur carregue combinações extremamente fortes e significativas para aquele que assiste. É o momento em que a poeta “fala sobre a violência sexual, os subsequentes trauma e catarse, ao mesmo tempo em que traça lindamente um paralelo entre a casa e o corpo humano (...) [e] fala sobre vulnerabilidades, violação, ter voz e depois perdê-la”²⁵ (RUPI..., 2019, recurso online, tradução nossa). É encontrada a proposta metafórica “corpo-casa” que a artista estabelece não apenas nesse ato performático, como em vários de seus poemas publicados em seu Instagram e em seus livros. Visualiza-se uma tentativa de promover um reencontro entre as mulheres e seus corpos para que façam as pazes e estabeleçam relações saudáveis, apesar de todas as violações que a sociedade promove e que, às vezes, elas mesmas se veem praticando a partir de hábitos, práticas e imposições culturais. Identificar esse corpo como um lugar sagrado torna-se, então, um mecanismo de defesa e, concomitantemente, de luta.

É relevante notar que, ao longo da performance, sua gestualidade e seu corpo variam à medida que a narrativa avança e apresenta diferentes pontos. Enquanto fala sobre a violação do corpo, sua voz oscila entre o temor, o cansaço e a dor; enquanto pontua sobre como aquele corpo não deve carregar a culpa e que ele “foi a primeira casa/ [e] será a última casa”²⁶ (Kaur, 2016, tradução nossa) – declarações importantes e fortes resultantes de um longo tempo lidando com aquele trauma –, a vivacidade preenche os contornos tímbricos. É o que o professor e músico José Miguel Wisnik (2007, p. 28) coloca sobre a força do som, que “(...) tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”, possibilitando que as pessoas, nesse caso aquela que desempenha o ato performativo e aqueles que contemplam, se conectem. Nessa perspectiva, retomar o corpo, o título da apresentação, ganha dois movimentos muito importantes: é o que a voz que performa deseja e conquista para a personagem que narra e, ao mesmo tempo, corresponde ao desejo de todas as

²⁵ Original: ““(...) talks about sexual violence, the ensuing trauma and catharsis, all while beautifully drawing a parallel between home and the human body (...) speaks about vulnerabilities, violation, having a voice and then losing it”.

²⁶ Original: “was the first home/ will be the last home”.

mulheres, o de reaver seus corpos de uma sociedade que almeja dominá-lo, mas que não deve detê-lo. No começo do ato, o que se tem é uma mulher que decora a si mesma como o fazia com as paredes de sua casa: coloca um colar e brincos, aplica batom como se em uma pintura e arruma o cabelo para trás. Visualiza-se o corpo da *performer* replicando em gestos o que o fluxo de sua voz coloca.

Contudo, ao aparecer a figura responsável por quebrar toda essa harmonia encontrada, o ritmo acelera. Como em uma corrida contra o tempo – ou contra o outro, ou até mesmo contra si, ao se pensar na culpa que esse *eu* carregou por tanto tempo –, a voz passa a carregar uma aceleração que é palpável para aquele que observa: “acabou que nos encontramos na casa de uns amigos/ no final você perguntou se eu precisava de uma carona para casa/ e eu disse que sim porque nossos pais trabalham para a mesma empresa/ e você já foi jantar na minha casa muitas vezes”²⁷ (Kaur, 2016, tradução nossa). Todo esse trecho é enunciado de maneira que a voz se esvai aos poucos, a *performer* praticamente perde o fôlego e, a partir desse momento, o que se tem é uma montagem em que o registro sonoro beira a exaustão. Desse modo, somente após narrar o estupro vivido é que se tem uma desaceleração do ritmo em contraste com a presença de um vazio. É um corpo que se mostra invadido pela violência e o que resta é, realmente, o vazio: “esta casa está vazia agora”²⁸ (Kaur, 2016, tradução nossa). Pronunciada de maneira dolorosa e pausada, como se reforçando cada sílaba de cada palavra para, assim, reforçar o que carrega, essa afirmação é um resumo da dor da agressão. A dor que é carregada durante séculos pelas mulheres, até mesmo simbolicamente.

A realidade sensorial desse fenômeno heterogêneo é também alcançada com os olhos fechados de Kaur: no começo, ao falar sobre a memória de fazer café ao som de crianças brincando do lado de fora, e ao final, quando a artista termina sua apresentação com a mesma frase que começou, sinalizando uma emoção sentida que aparece quase como uma partitura de música – parte irrevogável da dimensão performativa. Em um paralelo com o silêncio – detentor de ruídos, conforme sublinha Wisnik (2007) –, esses olhos fechados da *performer* se equiparam à exaustão mencionada, também fazendo alusão à impotência diante da violência. Combinam, evidentemente, com o momento conflituoso da narrativa. Ainda, esse final, que coincide com a mesma frase utilizada para começar a apresentação, é extremamente simbólico ao passo que representa uma violência, construindo uma crítica de que ela se refaz em distintos momentos e com distintas vítimas, quase como em um ciclo que não termina. Sobre esse ponto, podemos

²⁷ Original: “we ended up better get together with friends/ at the end you asked if i need a ride home/ and i said yes ‘cause our dads work for the same company/ and you’d been to my place for dinner many times”.

²⁸ Original: “this home is empty now”.

mencionar que o fator repetição é destacável, pois “(...) a repetição efetiva de sua totalidade ou de suas partes e as velocidades aplicadas nas referidas repetições, a incrustação vocálica de palavras e o contraste tímbrico (...)” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 81) enfatizam certos aspectos da obra. Criam, por conseguinte, atmosferas específicas e um impacto emocional no público. Aprofunda-se, de sobremaneira, os laços que o literário possibilita fazer e as camadas de significação que são acessadas e construídas em conjunto em momentos como esse, reforçando a mensagem passada e deixada pela poeta.

Somado a isso, podemos também pensar, entre os gestos que preenchem o espaço e enfatizam a entoação de Kaur, as mãos da poeta sempre em movimento, ora circular, ora semi-circular, apontando ou construindo níveis enquanto ela coordena uma sequência em sua fala poética. Como resultado, visualiza-se um corpo engajado pela vocalidade; um corpo em ação que transforma a percepção do texto, tornando-o mais tangível ao trazer concretude, por assim dizer, às imagens narradas. As emoções transmitidas ganham um aspecto mais visceral pela forma como são transmitidas ao público, permitindo que a energia da poesia seja sentida de maneira mais intensa e imediata. O ato da performance, então, é responsável não apenas por intensificar o poder da palavra poética, com um corpo que modifica a percepção do literário daquele que contempla, mas também por estabelecer uma conexão visceral entre o *performer* e o público, isto é, entre Kaur e o seu público majoritariamente feminino.

Tendo em vista essas relações entre voz e texto, com essas dinâmicas de muitos fatores e nuances, vemos, enfim, uma realidade sensorial com gestualidade múltiplas, um corpo que se balança, um palco com um vermelho marcante em contraste e complemento com a roupa branca e sóbria. É sinônimo de um texto que se tece (e é tecido) no espaço dialógico da performance e na trama das relações humanas. Essa realidade experimentada acaba por trazer algo físico para a poesia e uma nova forma de encarar os eventos do mundo, permitindo o acesso a algumas dessas inflexões combativas das mulheres ao longo da história – com os tons que se modificam, as vozes que se unem, as ancestrais que, em tantas produções de autoria feminina, suspiram palavras de coragem e luta para que outras sigam lutando. São essas conexões entre mulheres e suas histórias que fazem seus corpos se unirem em um, criando um reservatório de potencialidades e fortalezas tingidas pelo desejo e pelo poder da transformação.

Ainda, como mencionado no início desta seção, é em toda a extensão do trabalho de Kaur que existe essa perspectiva coletiva no que diz respeito às questões femininas. Mesmo quando existe um “eu” marcado em poemas e publicações, a carga a ele atribuída é, muitas vezes, de pluralidade, o que promove identificação por parte de quem lê. Quando não é esse o pronome utilizado, temos a presença, inclusive constante, de “ela” e “você”, os quais atuam

diretamente em uma ênfase da conexão com as leitoras. Essa representatividade é de tal modo associado à poeta e à sua escrita que ela mesma já falou sobre isso (Kaur, 2019b, tradução nossa) ao comentar que, ““De repente, eu estava tendo essas mesmas conexões globalmente. As mulheres estavam respondendo a esses textos. Algumas das mulheres são, agora, minhas amigas íntimas. Suas respostas foram 'Uau, eu não estou sozinha’”²⁹. Tal recepção positiva por grande parte das mulheres gera um caminho duplo: é oriunda dessa conexão e dessa identificação sentidas a partir do trabalho poético de Kaur, e promovem esses mesmos eventos, em um ciclo que se renova continuamente.

Dessa escrita proveniente da Internet, então, vemos o surgimento de uma infinidade de comunidades *online* que se inter cruzam e interagem em proporções impossíveis de contabilizar. A partir disso, desenvolvem uma noção de irmandade que é a todo instante reforçada e respaldada nos espaços seguros que constroem, quase como refúgios, para que outras mulheres possam falar sobre seus processos, suas conquistas, suas dores e suas curas. Essa interatividade no meio digital consolida um público fiel que não só acompanha Kaur por ali, mas também compra os livros e os demais produtos que ela lança, contribuindo para sua estabilização e seu crescimento no mercado. Ao discutir esse tópico, a pesquisadora Sasha Kruger (2017, tradução nossa), menciona:

Sua escrita ciberespacial cria o espaço para as mulheres falarem e, assim, considera o coletivo e a autocura. Kaur posta poesia no Instagram e literalmente abre novos territórios para suas irmãs interagirem. Cada clique, postagem e conexão gera novos cenários em que a autorrecuperação de Kaur acontece dentro de um contexto coletivo. A cura é singular na medida em que é compartilhada: recuperar o espaço do próprio corpo como ‘casa’ recupera espaço, também, para as outras³⁰.

Logo, podemos perceber que essa escrita cria um ambiente compartilhado em meio à textualidade mosaica que é o Instagram, possibilitando que todas essas mulheres se fortaleçam juntas, mesmo quando pensamos na realidade dos livros impressos, pois continuam se encontrando digitalmente e compartilhando experiências. Essa plataforma, então, se coloca como uma facilitadora da proximidade entre autor e leitor, ao passo que é o lugar em que Kaur pode compartilhar abertamente sua rotina e sua vida, estendendo a característica atribuída a seus textos à persona que ela desempenha e assume na Internet – a vulnerabilidade. Isso, por

²⁹ Original: “Suddenly, I was having those same connections globally. Women were responding to these pieces. Some of the women are now my close friends. Their responses were ‘Whoa, I’m not alone’”.

³⁰ Original: “Her cyberspatial writing creates the space for women to speak, and therefore, allows for communal and self-healing. Kaur posts poetry on Instagram and literally opens up new territories for her sisters to interact. Each click, posting, and connection generates new scapes where Kaur’s self-recovery happens within a collective context. Healing is singular only as much as it is communal: recovering the space of one’s own body as ‘home’ recuperates space for others as well”.

sua vez, gera identificação e retroalimenta esse ciclo de conexão-engajamento. Além desses pontos, uma construção usada por Kruger no trecho acima para falar das leitoras da poeta chama atenção: “suas irmãs”. Não são simplesmente mulheres ou seguidoras ou leitoras. São irmãs, possuem ligação próxima, familiar. Essa atribuição é dada até mesmo por Kaur, em diferentes momentos de suas obras. Vejamos um pouco sobre isso.

como me livro dessa inveja
quando vejo você se superando
irmã eu quero ter amor-próprio para saber
que suas conquistas não são meus fracassos

- *não somos rivais* (Kaur, 2018a, p. 226)

Nesse poema, presente em seu segundo livro, a poeta desafia diretamente os moldes seculares patriarcais ao rejeitar a narrativa da competição e da rivalidade entre mulheres, um aspecto historicamente promovido e mantido pelo patriarcado. Apresentando uma mulher que deseja se livrar do sentimento da inveja ao ver o sucesso de sua “irmã” – que corresponde ao “você” de para quem o poema se endereça –, Kaur desafia a ideia de que o sucesso de uma mulher é obtido a partir do fracasso de outras, promovendo uma ideia de que há espaço para todas alcançarem sucesso sem precisar competir entre si. Essa voz feminina que se coloca, então, reconhece que as conquistas de outra não diminuem as suas realizações, apesar do que sente, pois, na verdade, existe uma inconformidade por se sentir desse modo. Isso, em união ao desejo por alcançar o amor-próprio, evidencia uma consciência desejável, aparecendo como uma forma de celebrar e apoiar a ideia de sororidade, uma forma de solidariedade feminina que desafia as hierarquias de poder patriarcais. Tem-se, enfim, um convite para que essas irmãs se reconheçam, se unam e entendam que sua força coletiva é uma ameaça para os sistemas de opressão.

Essa conexão, mencionada ao longo deste trabalho de modo geral, é enxergada por Kaur por distintos ângulos. A autora não deixa de reconhecer as múltiplas riquezas de todas “aquelas que vieram antes”, como ela mesma chama. Pensando em ser continuidade, a artista tem a preocupação de exaltar as raízes ancestrais e reforçar o quanto elas são decisivas na construção da conjuntura presente de modo amplo, esbarrando, logicamente, no “eu” – em *O que o sol faz com as flores* (2018a, p. 201), vemos que “sou o resultado de uma reunião em que os ancestrais/ decidiram que alguém precisava contar essas histórias”. É um legado que é continuado a partir da voz que fala e que, assim como os antepassados, também irá contar histórias. Aparecem, também, na figura de avós e mães, em momentos em que a artista celebra a herança feminina,

reconhecendo a influência e o impacto que essas mulheres tiveram em sua jornada. Essa reconexão com o que molda a mulher de hoje sempre retoma, impreterivelmente, a força, a resiliência e as lutas empenhadas por quem veio antes.

Somado a isso, Kaur também entende e destaca a importância das mulheres que caminham ao seu lado, como em “todas nós seguimos em frente quando/ percebemos como são fortes/ e admiráveis as mulheres/ à nossa volta” (Kaur, 2017b, p. 199). Além de defender que a força das mulheres não é apenas uma característica individual, pois, ao compartilhar e se unir, ela é amplificada, o poema ainda enaltece todas que dividem o caminho conosco. O poema, assim, é responsável por também inspirar outras mulheres a se sentirem capacitadas e apoiadas em sua jornada de autodescoberta e crescimento pessoal. Não somente quem admiram são incríveis, todas são fortes e admiráveis, independente de suas histórias e suas trajetórias. Conseguimos ver, então, que a união não é só encontrada nos ambientes em que Kaur se coloca, em sua relação com suas seguidoras-leitoras, mas também em seu trabalho, que incentiva e fomenta essa característica. O excerto abaixo (figura 12) nos mostra o mesmo movimento:

Figura 12 - Poema de Rupi Kaur sobre a união entre mulheres

quando eu não conseguia me mexer
foram mulheres
que vieram me banhar os pés
até eu voltar a ter forças
para me levantar
foram mulheres
que me nutriram
para eu voltar a viver

- irmãs



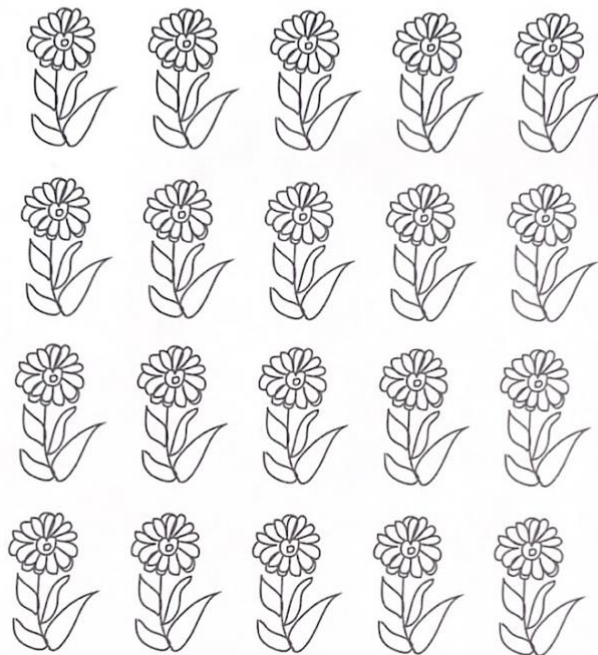
Fonte: Kaur, 2020b, p. 168

Nele, encontramos uma reflexão sobre o papel crucial das mulheres na vida, a partir da presença em momentos de fragilidade, como evidencia o segundo verso, e no processo de cura

peçoal da mulher que enuncia. Em uma representação do que ocorre com o grupo de modo geral, essa voz destaca o papel ativo dessas figuras no cuidado e na recuperação umas das outras, enfatizando que foram mulheres que foram banhá-la e nutri-la até que a força voltasse e ela pudesse levantar e voltar a viver – foi assim que a mulher, representada na ilustração, conseguiu se erguer; em seus cabelos, singelos corações denotam o amor dessa relação. Esse é um cuidado que evidencia a capacidade do feminino de se apoiar mutuamente, talvez de modo ainda mais contundente em momentos de vulnerabilidade, e que vai além do físico: envolve o fortalecimento emocional e espiritual, fornecendo uma base sólida para a recuperação da própria resiliência. A palavra “irmãs”, que fecha esse texto, reforça essa temática de solidariedade, sugerindo que, assim como expusemos, o laço entre as mulheres vai além daqueles de amizades próximas e até de familiares, esbarrando em uma irmandade baseada na empatia, identificação, compaixão e luta compartilhada. Faz-se, assim, uma conexão que se fortalece para desafiar as normas estabelecidas, se curar, se transformar e, também, dividir as dores. É o que vemos no poema a seguir (figura 13):

Figura 13 - Poema de Rupi Kaur sobre as mulheres-irmãs

meu coração sangra pelas irmãs em primeiro lugar
 sangra por mulheres que ajudam mulheres
 como as flores anseiam pela primavera



Fonte: Kaur, 2017b, p. 195

Aqui, temos um poema que não poderia faltar antes de finalizar a análise desta seção, ao passo que retoma todos os sentimentos mencionados ao comentar as produções e a presença de Kaur em relação às mulheres. Ter um “coração que sangra pelas irmãs” é destacar o quão intensa é essa conexão que se estabelece baseada na empatia e na compaixão, reconhecendo a dor do outro como sua e chamando atenção, ainda, para aquelas que ajudam outras mulheres. Esse sofrimento, ao ser comparado à flor que anseia a primavera, ganha uma magnitude ainda maior, pois essa é a estação em que as flores aparecem, simbolicamente representando um momento de renascimento, crescimento e renovação. Isso porque durante os meses precedentes, de inverno, muitas plantas e flores diminuem sua atividade metabólica e, conseqüentemente, seu crescimento, sendo a chegada da primavera a responsável pelo florescimento. Ansiar pela primavera, como indica o terceiro verso, é ansiar pela vida, e por isso carrega uma força argumentativa considerável. A ilustração, por sua vez, reafirma esse olhar e apresenta flores que desabrocharam e que, previamente, desejaram a estação mencionada.

Em resumo, vimos ao longo da discussão aqui empenhada, que Kaur reconhece, em seus escritos impressos e digitais, o fato de que, juntas, as mulheres possuem mais força para enfrentar e superar os desafios encontrados em um mundo tantas vezes dominado por estruturas patriarcais. Diante disso, nessa relação com outras mulheres, as quais chama de "irmãs", existe um encorajamento ativo para a formação de um coletivo unido, em que todas se sintam capacitadas a expressar suas vozes, compartilhar suas histórias e conquistar seus espaços seja onde for. Esse desejo por um empoderamento coletivo é uma parte fundamental da trajetória de Kaur como escritora e ativista, e é refletida em seu trabalho poético e em suas interações com sua comunidade de seguidoras-leitoras. Por isso, surge o nosso interesse em compreender o que esse projeto poético constrói, ao passo que a palavra é, nele, instrumento de combate e, primordialmente, ação. Em meio a esse contexto, nos questionamos: nessa proposta que ressoa e faz ampliar em várias outras proposições, como podemos compreender a finalidade retórica? Esse é o ponto a ser analisado no próximo tópico.

1.3 A FINALIDADE RETÓRICA DO PROJETO POÉTICO DE KAUR

Antes de aprofundar no projeto poético, em si, de Kaur, precisamos compreender como esses textos se constroem e quais efeitos produzem. Assim, pensemos alguns pontos. Conforme coloca Roland Barthes (2004), filósofo e crítico literário francês, o entendimento de que não existe um império do autor e que, por outro lado, tem-se um ponto em que apenas a própria

linguagem age, tendo em vista que o texto é “(...) um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas (...)” (Barthes, 2004, p. 62), apresenta-nos a perspectiva de que o texto corresponde a um espaço complexo e dinâmico no qual diferentes vozes se encontram e interagem, criando uma rede de significados que transcende o autor. Desse modo, não existe nada a ser decifrado, porque o espaço da escrita é percorrido, ao invés de ser penetrado. Temos, assim, que existe uma identidade enunciativa construída ao redor do texto, sendo ponto-chave para compreender uma determinada produção.

A partir disso, retomamos a ideia de Dominique Maingueneau (2014), linguista francês especialista em análise do discurso, de que o posicionamento enunciativo produzido a partir de um trabalho se dá a partir do lugar em que a fala é produzida. A existência dessa fala, por sua vez, é articulada pela posição-autor. Assim, considerar esse fato ao se pensar no autor é crucial para entender a performance desempenhada como uma função complexa e variável que designa não um nome próprio, mas o conjunto de descrições sobre esse indivíduo. Tal prática de desvincular a figura física do autor de sua performance na obra destaca a compreensão desse escritor como um ponto entre as tantas redes de contato, o que torna possível observar características dessa posição para auxiliar o endereçamento de questões teóricas a serem tratadas na produção. Por essa razão, o engajamento apresentado por Kaur ganha relevo ao se pensar que sua escrita parte de um coletivo.

Sobre esse assunto, o intelectual francês Jean-Paul Sartre (1993), quando fala sobre as relações existentes entre literatura e meio social, chama atenção para o engajamento dentro desse campo, destacando que essa literatura é aquela disposta a falar sobre distintos temas sociais sem se prender a nenhuma ilusão. Diante disso, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana” (Sartre, 1993, p. 20-21). Temos, então, que esse escritor tem ciência do seu papel como agente de resistência e mudança, compreendendo que suas palavras e seu trabalho têm o poder de questionar as estruturas de poder existentes e, ainda, inspirar ações concretas em prol da transformação social. A escrita, portanto, é colocada como uma ferramenta de promoção de consciência crítica e mobilização coletiva. Esse olhar engajado, conforme vimos ao longo das exposições feitas, é peça fundamental das obras de Kaur. Nelas, sempre são colocadas, em versos, temas sociais distintos e igualmente relevantes que carregam uma função social.

Com base nisso, temos que essa voz da poeta, que compartilha experiências e contribui para uma nova compreensão e organização da ordem social, revela perspectivas das próprias mulheres, em um processo cujo impacto político é significativo exatamente por desafiar as

estruturas de poder vigentes. A desconstrução, portanto, aparece como uma forte arma de transgressão à hegemonia tirânica do patriarcalismo, promovendo projetos críticos de resistência e subversão. É oportuna, por conseguinte, a criação de uma rede de apoio que busque fortalecer todas as pautas que se fazem relevantes nas buscas feministas, o que atinge outro nível por meio da presença da poeta nas mídias sociais e das interações que esse ambiente proporciona. Em sua conta no Instagram, Kaur acumula milhões de seguidores que interagem diariamente com o seu conteúdo. Tendo em vista que ela compartilha os poemas que estão presentes em suas obras, além de alguns inéditos que também são acessados pelos usuários, outra dimensão entra em jogo. Sabemos que a realidade virtual, com essa interatividade *online* e suas vertentes, tornou-se fundamental não apenas no cotidiano dos indivíduos, como também nas relações de modo geral. Consequentemente, os movimentos sociais do século XXI acabam também se constituindo e esbarrando nesse contexto de profunda transformação tecnológica e organizacional, tornando possível que vozes reprimidas encontrem espaço para se colocar. Como apontado por Zilberman (2018, p. 172, tradução nossa), sabe-se que “(...) interatividade e simultaneidade pertencem, de antemão, à natureza da comunicação digital”³¹, o que modifica e impulsiona os diversos núcleos desses movimentos. Esse novo caminho proporcionado pelas inovações da atualidade deve entrar na equação como elemento propulsor de alcance, encontro e conexão.

Ainda, como visto na seção anterior, o digital também colaborou para a maior visibilidade de autores, uma vez que as mídias abriram espaços para indivíduos que, talvez, não se encaixassem nos moldes do mercado. Contudo, a Instapoesia – em grande parte representada pelo trabalho de Kaur, que é vista como a origem do movimento –, apesar de se mostrar popular, não conta com uma aceitação unânime, pois também provoca resistências, disputas de legitimidade e tentativas de diminuir sua relevância estética e política dentro do campo literário. Porém, diante desses pontos, cabe pensar: como é esse efeito da poesia de Kaur? De que modo interfere em seu propósito de produzir palavras que são ação? Entender pontos como esses facilita o entendimento do funcionamento e da articulação das engrenagens do que circunscreve essa Instapoesia, tornando palpável não apenas a produção e a presença da artista em meio ao contexto literário, como também de todos esses sistemas que se inter-conectam e produzem infinitas novas conexões.

³¹ Original: “(...) interactivity and simultaneity belong beforehand to the nature of digital communication”.

1.3.1 O efeito polarizador da Instapoesia de Kaur

De antemão, tenhamos em mente que Kaur é uma escritora amplamente traduzida. Em seu website, há a informação de que suas duas primeiras coleções de poesia – *Milk and honey* (2015) e *The sun and her flowers* (2017b) – “venderam mais de 10 milhões de cópias e foram traduzidos para mais de 42 idiomas”³² (Kaur, 2024c, tradução nossa). Contudo, apesar desse sucesso no mercado e nas mídias, refletir sobre a estreia da poeta nos holofotes é também sinônimo de se deparar com um grande divisor de águas: ao mesmo tempo em que os números de venda e seguidores cresceram estrondosamente, também aumentaram, proporcionalmente, as críticas ao trabalho da artista. Enquanto alguns leitores receberam a inovação da Instapoeta como algo positivo e inspirador – “Kaur é uma guia de inspiração ao criar textos centrados em tópicos como condição da mulher, abuso, desigualdade, violência, crescimento e o mais importante: paz. No centro de seu trabalho, está a dignidade humana”³³ (Darnaud, 2016, tradução nossa) –, há também aqueles que apresentaram dificuldades de compreender esse novo fenômeno de poemas cujo meio primário de publicação se dá na plataforma.

Ao ponderar sobre esse efeito polarizador da Instapoesia na comunidade literária, particularmente na poética, Øyan (2022) destaca que as críticas resguardam, intrinsecamente em suas elaborações, uma concepção restrita de literatura e, mais ainda, de cultura. Assim, toda produção que se mostra popular e acessível seria excluída do conceito estipulado como literatura, diferentemente daquelas oriundas de um *status* considerado culto. Nesse sentido, o que se encontra é, em verdade, uma

(...) noção intelectual de que a poesia tem de ser difícil e complicada para ser considerada boa sugere que os instapoetas e o seu público são simples e ‘inferiores a’, subsequentemente defendendo ideias conservadoras de poesia e ócio cultural reservados aos ricos e educados.³⁴ (Øyan, 2022, p. 6, tradução nossa).

Para a pesquisadora, mostra-se uma resistência às mudanças e inovações no âmbito da poesia, especialmente quando essas desafiam as convenções estabelecidas e propõem algo extremamente acessível. Com uma linguagem muito menos rígida, essa Instapoesia modifica, e democratiza, a ideia conservadora do que é poesia e para quem ela é, pois, tradicionalmente,

³² Original: “have sold over 10 million copies and have been translated into over 42 languages”.

³³ Original: “Kaur is an inspiration leader as she creates pieces centered around topics like women-hood, abuse, inequality, violence, growth, and most importantly: peace. At the core of her work is human dignity”.

³⁴ Original: “(...) highbrow notion of poetry having to be difficult and complicated in order to be considered good implies that instapoets and their audiences are simple and ‘lesser than’, subsequently upholding conservative ideas of poetry and cultural leisure being reserved for the rich and educated”.

ela vem sendo associada a uma linguagem complexa, densa e metafórica, o que pode tornar sua leitura e interpretação desafiadoras para alguns leitores.

Conforme Manning (2021) argumenta, é exatamente essa visão elitista sobre poesia que os Instapoetas desafiam ao publicar seus escritos no Instagram, provando que ela consegue atingir milhões de consumidores. Até porque são amplos os aspectos rejeitados por essa crítica, a exemplo da ausência de letras maiúsculas e pontuação e da simplicidade, ambos intencionalmente escolhidos e realizados por Kaur. Diferentemente do que é colocado, a poesia de Kaur é feita para ser direta e acessível, mais do que “simples” com a carga pejorativa que é associada a esse vocábulo ao qualificar a obra da artista, e a presença exclusiva de letras minúsculas é comentada pela própria autora em seu website (Kaur, 2024c) na seção “Por que você só usa letras minúsculas e pontos finais em sua poesia?”³⁵. Lá, ela esclarece que a sua língua-mãe (Punjabi) não apresenta outra pontuação senão a mencionada, além de não fazer diferenciação entre letras maiúsculas e minúsculas. Dessa maneira, afirmando que gosta dessa simplicidade apontada, que é direta e simétrica, perpassando uma ideia de igualdade, a artista aponta que escolhe manter tais detalhes em sua escrita em Língua Inglesa. Em outro momento, em entrevista, ela também menciona que “as pessoas não estão acostumadas com uma poesia que é tão fácil e simples”³⁶ (Kaur, 2017c, tradução nossa), o que nos faz compreender porque opta por uma abordagem que é direta em sua escrita, utilizando uma linguagem cotidiana para transmitir emoções, experiências e reflexões.

Sobre essas questões, cabe também considerar o que Zolin (2009) sublinha acerca da temática da produção de autoria feminina. Essa, em sua visão, a partir do momento em que a mulher conquista o direito de falar a partir das lutas feministas, carrega a função de contaminar toda a visão representacional ocidental baseada na centralidade dominante. Essa contaminação se mostra como ferramenta política de romper ciclos de silenciamento, inverter e construir novos valores, derrubar preconceitos engendrados estruturalmente na sociedade e reescrever histórias, agora com perspectivas autorais que conseguem sobrepor imposições ideológicas. Logo, as escolhas de Kaur se mostram, em sintonia, como medida política: mulheres escrevem para que outras conheçam o próprio movimento feminista e consigam escapar de centralidades excludentes e opressoras; quanto mais acessível, mais mulheres serão contempladas por essa mensagem. Há uma função de difusão e encorajamento, reverberando o que discutimos sobre engajamento e ação dentro do campo literário.

³⁵ Original: “Why do you only use lowercase and periods in your poetry?”.

³⁶ Original: “People aren’t used to poetry that’s so easy and simple”.

Nessa atmosfera, o próprio meio em que essa produção se coloca, a plataforma das mídias sociais, aparece como um local que ajuda e cria espaço para vozes que foram reprimidas, ao longo dos anos, através do silenciamento. Aparecem como um espaço potencialmente forte e profícuo para a autoexpressão e autorrepresentação de minorias, como é o caso das mulheres e da escrita de Kaur, na era digital. A Instapoesia, também, é colocada por Manning (2021) como a responsável por popularizar a poesia e apresentá-la a toda uma nova geração de leitores, com a venda de milhões de cópias impressas após o seu surgimento. Como em um jogo de sinuca, a mudança de apenas uma peça é capaz de mudar todos os demais. Igualmente, em meio às tensões que a Instapoesia trouxe para o panorama do campo literário, verificam-se mudanças: é enfrentada uma crença redutora e elitista, ao mesmo tempo em que se propõe uma abertura que dá alcance para aqueles que, por muito, não conseguiram se expressar e nem fazer parte do círculo literário.

Desse modo, o que se pode verificar é que, como todo começo de movimento ou fenômeno, a inovação comumente causa estranhamento e levanta distintas opiniões quando surge, mas não se pode esquecer o fato de que existe, ainda, uma ressalva para todas as vozes que fogem do molde hegemônico patriarcal e destoam dos discursos instaurados por essa lógica. É nessa ótica que o percurso percorrido por Kaur, que movimenta tantas engrenagens e tantos sistemas da sociedade, é responsável por promover novos contornos à representação da mulher, agora protagonista de sua história e de sua vida. Ela, que “(...) é uma forte feminista e defensora da justiça social que tem uma perspectiva única sobre como tornar o mundo um lugar melhor e mais gentil”³⁷ (Darnaud, 2016, tradução nossa), propositalmente desperta mudanças positivas ao redor do mundo.

1.3.2 O entrelace retórico com a produção de autoria feminina

Considerando todas as mudanças propiciadas a partir da poesia de Kaur, desde seu papel basilar no surgimento e na solidificação da Instapoesia, destacado pelo professor e pesquisador Niels Penke (2022, p. 260): “Entre as poetas do Instagram, ninguém é considerado um influenciador tanto quanto Rupi Kaur, que já demonstrou ser uma criadora de estilo com seus textos”, até seu vínculo extremamente forte com as mulheres, podemos partir para a compreensão de sua produção em relação a outras. A poeta, que é colocada como centralidade e pioneira nesse fenômeno, é também fonte de inspiração para outros artistas do meio, ganhando

³⁷ Original: “(...) is a strong feminist and social justice advocate who has a unique perspective on how to make the world a better, kinder place”.

relevância ao se pensar na Instapoesia de modo geral. A conexão criada a partir da poesia de Kaur, fato que evidencia o fenômeno associado a seus escritos, ganha ainda mais expressão ao se pensar nessas mulheres que estiveram historicamente em posições ex-cêntricas nos constructos da sociedade. Como analisamos, a expansão da Internet e do meio virtual foi responsável pelo aparecimento de processos comunicacionais antes desconhecidos (Zilberman, 2018), sendo também um fator que proporcionou conexão e troca entre mulheres – e, agora, expandimos para mulheres escritoras. É dessa linha de raciocínio que emerge o pensamento de que a repetição de certos *lugares-comuns*, encontrada nesses escritos, não é desprovida de função, mas, muito pelo contrário, parte de um processo amplo que engloba a luta feminista, suas causas e o eco proporcionado por várias vozes juntas exclamando a mesma mensagem e defendendo os mesmos propósitos. Essa é a concepção que vai guiar as reflexões desta seção. Pensemos, em um primeiro momento, sobre questões teóricas que perpassam esses aspectos.

João Adolfo Hansen (2019), historiador e um dos principais estudiosos da literatura colonial brasileira, se dedica a falar sobre o lugar-comum. Para isso, recorre à ideia aristotélica de *tópos* como um *lugar* (dialético e retórico) que, por ser repetido no uso dos gêneros do discurso, acaba se tornando *comum*. Ao comentar sobre esse conceito no campo retórico, menciona que existia uma finalidade específica, sendo ela a busca de um molde que possibilitasse o falar e o escrever bem. Aparecia, portanto, como um modelo – chamado de comum exatamente por ser coletivo – que seria devidamente modificado a partir de uma variação elocutiva. Sob essa perspectiva, existe o que o autor denomina de “referências particulares” que especificam e variam as “questões genéricas”, ao passo que essa atmosfera “evidentemente, (...) pressupõe outros modos de definir a experiência (...) trinômio *autor/obra/público*” (Hansen, 2019, p. 174, grifos do autor). Esses outros modos mencionados são aqui considerados ao se pensar no autor como uma das tantas funções presentes no texto e nessa criação de uma rede entre autoras que tanto atinge as obras produzidas, quanto a forma como essas chegam e afetam seus leitores.

Já o professor Francis Cairns (1972), ao estudar os *lugares-comuns* poéticos em alguns objetos de análise na Antiguidade, pensa a estruturação e classificação de um poema, destacando elementos primários e secundários. Aqueles se referem a pessoas, situação, função e comunicação necessárias para o gênero, enquanto esses dizem respeito a alguns dos *tópoi* abordados frequentemente, embora não obrigatoriamente. Essa abordagem permite uma compreensão mais aprofundada da composição poética e das convenções literárias da época, destacando tanto os elementos essenciais quanto as variações temáticas, ao passo que os *lugares-comuns* variam, de texto para texto. Sobre isso, é interessante considerar o que

Francisco Achcar (1994, p. 28) tece como comentário, pois aparece complementando essas discussões, pois ressalta que “(...) é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso”. Novamente, dá-se relevância ao fato de que existe uma variação inerente ao uso desses *lugares-comuns*, o que se faz extremamente relevante para esta discussão.

Pensando na relação com a retórica, que acaba sendo o cerne da questão aqui argumentada, recorreremos ao que registra Luiza Carvalho (2018) em sua pesquisa. Ao falar sobre Aristóteles, ela menciona que, embora tenha teorizado retórica e poética separadamente, existe características há nelas atributos que as conectam, sendo possível perceber uma combinação entre elementos retóricos na poética e vice-versa. Tal colocação vai ao encontro do que Cairns (1972, p. 70, tradução nossa) considera como verdade prática para os estudiosos: “(...) retórica e poesia são dois ramos da mesma atividade, [sendo que] as regras, os procedimentos e a qualidade dos dois estão intimamente ligados (...)”³⁸. O estudioso, ao pesquisar sobre aquilo que se relaciona ao gênero literário, utilizando o termo *genérico* em sua obra, ressalta, ainda, que não havia, na Antiguidade, limites fixos entre poesia e retórica, o que corrobora a defesa de uma conexão entre essas duas práticas.

Tendo em vista os apontamentos acerca de *tópos* e da possibilidade de encontrar elementos retóricos na poética, fica viável avançar na argumentação que envolve o trabalho de Kaur. Muito além de um efeito que tende apenas ao deleite, as palavras da artista habitualmente envolvem um teor crítico de análise da realidade e de promoção de mudanças. Com seu falar engajado, presença constante em tudo aquilo que faz, tem-se que, “por meio de um efeito de denúncia, Rupi Kaur, em seus poemas, desenhos, fotografias, coloca em funcionamento um efeito de/ sobre as mulheres em diferentes posições de dizer (...)” (Garcia et. al, 2018, p. 85). Com a força e a crueza de suas palavras, a poeta suscita reflexões que colocam em questionamento a posição da mulher na atualidade, almejando uma alteração da visão excludente que se faz dominante em todos os âmbitos da sociedade.

Sendo assim, Kaur destaca temáticas que são também abordadas por outras escritoras em seus trabalhos. Possivelmente, esses assuntos que se mantêm no seio da discussão e da busca feminista podem ser encarados como *tópoi* na escrita de autoria feminina. Como acentua Raíra de Vasconcelos (2021), que se dedica a observar a realidade da produção de autoria feminina

³⁸ Original: “(...) rhetoric and poetry are two branches of the same activity, (...) the rules, procedures and excellences of the two are closely connected (...)”.

considerando os estreitamentos coloniais, vozes poéticas diversas lançam-se à frente das compreensões de suas sociedades, mesmo que em distância geográfica. Isso é significativo ao se refletir sobre o diálogo pensado através dos próprios *tópoi*, ainda mais ao se ter em mente que um texto concentra essas visões e escritas múltiplas que se encontram em diálogo, como colocamos. Há, nessa perspectiva, um enfoque exatamente em temáticas que se colocam como primordiais no movimento e na luta das mulheres: com a intenção de que o leitor seja convencido de que novos paradigmas em relação às mulheres são necessários – o teor retórico do projeto poético de Kaur e de tantas outras –, tem-se um alinhamento às pautas feministas e a todos os temas que precisam de revisão. Repetir um *tópos*, pois, se torna uma articulação que visa a fortalecer o coletivo e a promover a emancipação das mulheres.

Nesse sentido, cabe mencionar o estudo de John Langshaw Austin em *Quando dizer é fazer* (1990), trabalho seminal que encara a linguagem como forma de ação. Em doze conferências, o filósofo se dedica a olhar para ações realizadas linguisticamente, o que denomina como atos de fala. Esses são enunciações que apresentam uma *força ilocucionária*, força de executar um ato na fala, capaz de determinar como o ato em si (a mensagem) deve ser entendido pelo interlocutor. Em decorrência disso, Austin menciona que são variadas as formas de ação que podem se efetivas por meio da linguagem, contudo existem “(...) casos e sentidos em que *dizer* algo é *fazer* algo; ou em que *por* dizermos, ou *ao* dizermos algo estamos fazendo algo” (Austin, 1990, p. 29). Essa é a parte que nos interessa, ao passo que descreve exatamente o que ocorre com Kaur: quando a poeta escreve ou fala algo, na verdade, está *fazendo* algo. Está promovendo mudanças, fortalecendo o coletivo, despertando o desejo de resistir, encorajando outras mulheres a partir do que faz e, também, a partir dessa repetição dos *lugares*, marcando seu engajamento. É uma característica que se faz habitual nos escritos de autoria feminina, exatamente por carregarem um forte anseio e propostas de mudança.

É seguindo essa linha que Ahmed (2022, p. 29) destaca a relevância da repetição, pois ela “(...) é o palco de uma educação feminista”. A repetição de certos gestos, narrativas e enunciados não se configura apenas como um simples retorno, mas como um modo de reorganizar a experiência e tornar um determinado modo de ver o mundo, pouco a pouco, habitável. Nesse sentido, a questão da memória, também abordada pela autora, ganha centralidade, uma vez que lembrar é também refazer caminhos e reconhecer, retrospectivamente, aquilo que antes passava despercebido. Quando Ahmed (2022, p. 258) afirma que o “estalo feminista”, como nomeia, está relacionado ao modo “(...) como passamos a seguir coletivamente tendências que nos permitem romper amarras que nos prejudicam, além de investir em novas possibilidades” (p. 258), ela inscreve o despertar feminista em um

movimento compartilhado. O estalo é, portanto, um estalo coletivo, pois depende de histórias que escutamos, de experiências que ressoam em nós e de encontros que reconfiguram nossa percepção. Logo, o trabalho feminista se constrói como um trabalho de encurtar distâncias, seja entre o que é dito e o que é feito – ou seja, entre discurso e prática –, seja entre mulheres, à medida que aproxima experiências, produz reconhecimento e cria condições para que essas memórias e repetições se tornem fundamento de alianças e de novos modos de vida.

Dessa forma, recorrer ao alinhamento às pautas do movimento feminista é, além de uma resposta atenta às configurações históricas de nossa sociedade, um modo de reafirmar propósitos. Mostra-se como uma estratégica retórica ao passo que, “quando o orador fala eficazmente, compõe a memória do destinatário como reconhecimento do que é dito; para isso, repete os lugares comuns que são patrimônio da memória coletiva (...)” (Hansen, 2019, p. 181), o que é diretamente transposto para a realidade aqui analisada da escrita de Kaur. Ao compor essa crescente rede de conexões, aumenta-se o eco dessa voz coletiva e unitária que busca reconhecimento, transformação e igualdade. O discurso desse grupo, antes desconsiderado, ganha força e amplitude em meio ao que ainda é hegemônico.

Considerando tudo que foi previamente elencado, torna-se plausível conceber que existem pontos de tensão que historicamente acabam se repetindo no universo feminino. Esses podem, portanto, ser vistos como *lugares-comuns*, os quais exercem um papel estratégico de desconstruir o discurso hegemônico que nega legitimidade às falas das mulheres. Logo, essas escritas de mulheres registram padrões de exclusão e acabam criando uma espécie de “memória cultural” (Andrade, 2020, p. 6) a ser revisitada e construída coletivamente com outras, em uma tentativa subversiva de elaborar uma nova realidade mais justa e menos exclusiva com as mulheres. Em vista disso, verifica-se que “(...) as marcações e tentativas de sistematização em relação à produção de autoria feminina acompanham as movimentações sociais e políticas das próprias mulheres enquanto sujeitos ativos e políticos dentro das sociedades modernas” (Vasconcelos, 2021, p. 223), colaborando para a problematização de construções patriarcais e para o subsequente empoderamento de mulheres.

Em seu estudo com objetos de análise integrantes da esfera da colonialidade, dedicando-se a olhar para textos atuais produzidos por mulheres, Vasconcelos (2021) constata a presença de determinados *tópoi* que ajudam a facilitar encontros entre autoras, embora existam diferentes realidades caracterizando seus ambientes. Consequentemente, tem-se a construção de um molde que será preenchido, por cada uma, com sua especificidade a depender das tônicas de cada posição-autor. Sem abandonar suas diferenças, escritoras mulheres abordam aspectos que se mostram necessários em suas lutas e reivindicações, criando um espaço mais rico e

complexo para o diálogo e a expressão. Contribuem, então, para a ampliação do alcance e do impacto de suas vozes na sociedade. Vasconcelos ainda destaca a reflexão sobre identidade e as representações em torno do corpo como *tópoi*, o que pode ser expandido para uma produção de autoria feminina de modo amplo, mesmo que sem essa análise, apreendida pela estudiosa, sob a perspectiva decolonial. Contudo, antes de avançar em uma discussão sobre o conceito de identidade, é imprescindível compreender que esse conceito se constrói e se coloca historicamente, sendo formado ao longo do tempo e através de processos consigo mesmo, com o outro e considerando a pluralidade que esses dois âmbitos carregam.

A partir das sociedades modernas do século XX, consoante aos apontamentos de Stuart Hall (2006), notabiliza-se a existência de um sujeito fragmentado, cujas identidades múltiplas coexistem e se reconfiguram continuamente, abandonando o ideal de uma identidade fixa e estável. Em vez de um “eu” uno, coerente e plenamente integrado, Hall descreve um sujeito atravessado por diferentes pertencimentos (a citar de gênero, raça, classe, nacionalidade e sexualidade) que não se organizam de forma harmoniosa, mas em uma constante tensão. Essas identidades se ativam e ganham centralidade de acordo com o contexto, com as relações de poder e com os discursos que interpelam o indivíduo em cada situação histórica. Isso implica conceber a identidade não como essência, mas como processo, como algo que se negocia e se narra, sendo constantemente deslocado por novas experiências, memórias, afetos e discursos. Nesse cenário, ser sujeito passa a significar habitar um campo de forças em que diferentes “eus” se sobrepõem, se chocam, se revisam e, por vezes, se contradizem, tornando a fragmentação não um defeito, mas uma marca constitutiva das formas contemporâneas de viver e de se representar.

Ainda, os múltiplos pontos de conexão encontrados entre pós-colonialismo e feminismo se fazem relevantes para essa discussão. Conforme coloca Ania Loomba (2005), pesquisadora indiana cujos trabalhos se concentram em colonialismo e estudos pós-coloniais, raça e teoria feminista, à medida que ambos carregam inquietações e traços fundamentais em comum, apresentam a necessidade de questionar as ideias dominantes de representação, cultura e história. Sob essa perspectiva, feminismo e pós-colonialismo “(...) prestaram atenção na linguagem como uma ferramenta de dominação e como um meio de construção da identidade”³⁹ (Loomba, 2005, p. 40, tradução nossa), o que se interliga de maneira direta às questões aqui discutidas. Com o objetivo de focar nos aspectos repressivos oriundos da vida cotidiana e até de instituições sociais, como a família, o conceito de poder é crucial para os dois âmbitos de

³⁹ Original: “(...) paid attention to language as a tool of domination and as a means of constructing identity”.

discussão, sendo primordial, para pensar sobre a resistência de forma sistemática, levar em consideração essas relações de poder que estruturam as sociedades. São elas que definem quem pode falar, quem é ouvido e em quais condições essa fala se torna possível.

É precisamente nesse ponto que as formulações de Gayatri Spivak (2010) atravessam o debate. Ao se pergunta “pode o subalterno falar?”, a pesquisadora não indaga apenas se sujeitos subalternizados têm voz, mas se essa voz consegue emergir sem ser imediatamente mediada, traduzida ou apagada por formas dominantes de saber e de representação. A questão desloca o foco da simples inclusão de novas experiências para a crítica das próprias condições de enunciação: quem é reconhecido como sujeito de discurso? Quem fala “por” quem? De que lugares se produz conhecimento sobre mulheres, povos colonizados e sujeitos racializados? Assim, se Loomba evidencia que feminismo e pós-colonialismo interrogam representações hegemônicas e tomam a linguagem como campo de dominação e de construção de identidades, Spivak radicaliza esse horizonte ao lembrar que até mesmo discursos críticos podem reproduzir silenciamentos quando falam em nome de quem permanece subalternizado.

Ao lado dessas aproximações entre feminismo, pós-colonialismo e a questão da fala subalterna, torna-se produtivo convocar também a reflexão de Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998). Ao pensar a cultura como algo que se produz nos “entre-lugares”, o autor desloca a ideia de identidades fixas, enfatizando que é na fronteira que sujeitos e discursos se constituem. Em vez de tratar colonizador e colonizado, centro e margem, masculino e feminino como blocos estáveis que se opõem, ele propõe olhar para os espaços de ambivalência e negociação, nos quais a autoridade colonial falha. São nesses lugares em que se abrem brechas para a reinscrição de outras vozes. Nesse sentido, tal “local da cultura” não é um território neutro, mas um espaço de disputa em que práticas de reescrita desestabilizam narrativas hegemônicas. É nesse local intermediário, alimentado por tensões, ambivalências e deslocamentos, que Kaur constrói seus poemas, ao mesmo tempo marcados pelas estruturas de poder que as atravessam e empenhados em reconfigurar o que pode ser dito, por quem e com quais efeitos. Quando toma a palavra para narrar violências e afetos do feminino, a poeta não apenas tematiza relações de poder, mas reivindica para si – e para muitas outras – o lugar de sujeito de enunciação, recusando permanecer apenas como objeto do discurso de outros.

Nessa ótica, a produção literária da autora apresenta uma tentativa de estabelecer encontros que proporcionem vislumbrar as identidades femininas – complexas, híbridas e múltiplas – a partir de âmbitos distintos. Nota-se o nítido desejo de se compreender como sujeito e, por conseguinte, agregar posicionamento e legitimidade aos seus discursos. Ao mesmo tempo em que pensa sobre componentes relativos às marcas de opressão e das tantas

práticas violentas, físicas ou simbólicas, como poemas que abordam o silenciamento das figuras femininas – para ilustrar: “a ideia de encolher é hereditária” (Kaur, 2017b, p. 37) –, também traz à tona a proximidade com outras mulheres como constituinte de si, o que pode ser visto em: “não é o sangue que te faz minha irmã/ é a compreensão do meu coração/ embora você o carregue/ no seu corpo” (Kaur, 2018a, p. 232), com destaque para a cultura da irmandade, analisada anteriormente. Às vezes, essas abordagens também se mesclam, como em “que alívio/ descobrir que/as dores que pensei/ serem só minhas/ também eram/ de tanta gente” (Kaur, 2020b, p. 138), exemplos que evidenciam como existe uma modulação ao longo das obras para lidar com essas temáticas. No fim, todas as propostas destacam alguns dos (tantos) fragmentos que fazem parte desse sujeito múltiplo e em constante (re)construção.

É possível, ainda, notar que há um caminho responsável por entrelaçar passado com presente e futuro. Não apenas são reconhecidas as cicatrizes resultantes de ações pretéritas, que até mesmo envolveram outras mulheres para além da que fala, como também são considerados os processos originados em função desses traumas. A cura, por sua vez, é tanto colocada como um processo em andamento, como meta atingida para determinados pontos específicos. Há um mesclar entre esses caminhos ora percorridos ora sendo percorridos. De qualquer modo, mudanças responsáveis por fortalecerem as mulheres e torná-las ainda mais detentoras de si são recorrentemente comentadas, conforme sinaliza o exemplo abaixo (Figura 14):

Figura 14 - Poema de Rupî Kaur sobre a força feminina

eu não sou vítima da minha vida
as experiências a que sobrevivi
revelaram a guerreira que existe em mim
e ser assim é a minha maior honra

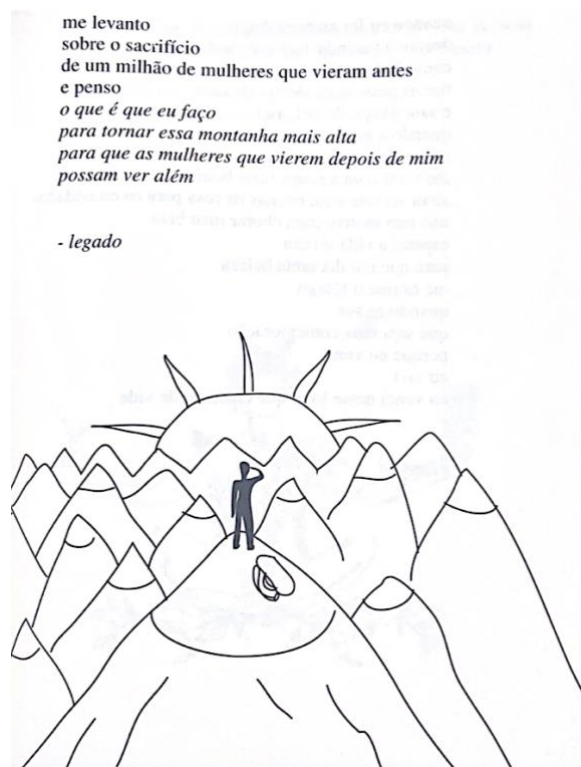


Fonte: Kaur, 2020b, p. 45

No excerto acima, nota-se que o sujeito quer ir além da posição de vítima para enfatizar o que encontra em si de forte e bonito. Há o desejo de priorizar a construção dessa mulher como guerreira, característica que é “revelada”, conforme o léxico do próprio poema, e que emerge a partir de sua caminhada de sobrevivência através da dor. Para além da construção linguística em si, é essencial pensar em como o desenho feito por Kaur colabora para que essa perspectiva seja passada: a figura feminina, representada abaixo das palavras poéticas, não é constituída apenas por uma linha contínua e delimitadora; é, na verdade, fruto da combinação de variados traços e de elementos que não são recorrentemente utilizados para constituir um rosto, a exemplo dos distintos formatos de folhas de plantas. São, novamente, fragmentos utilizados para constituir essa mulher que apresenta identidades que são plurais e que coexistem.

Além disso, outra conexão é também responsável por aproximar os tempos: a presença das ancestrais (como normalmente aponta Kaur, “aquelas que vieram antes”). Usualmente, são construídas imagens de força e de protagonismo em prol de reconhecer a herança deixada por essas mulheres, valorizando o caminho que se segue desde então. Refletir sobre a identidade, portanto, perpassa um importante e elucidador “olhar para trás”, como uma forma de enaltecer e manter viva a noção de legado, a qual tem sido parte primordial das lutas feministas e dos avanços que são alcançados. Isso é encontrado no poema abaixo (figura 15):

Figura 15 - Poema de Rupi Kaur sobre o reconhecimento da ancestralidade



Fonte: Kaur, 2018a, p. 213

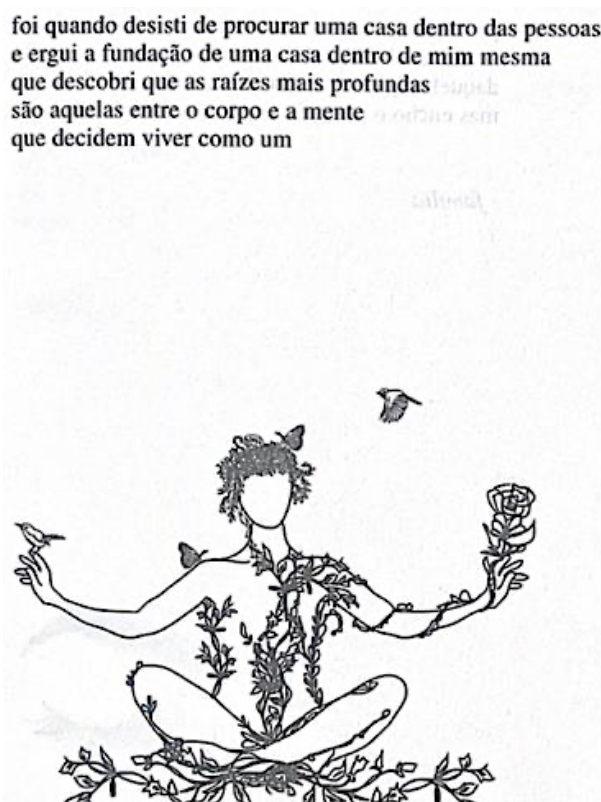
Já iniciando com uma construção significativa, a voz feminina do poema utiliza o verbo “levantar” para falar sobre o lugar que ocupa – uma ideia de movimento, inerente ao verso, que é atrelado às mulheres, que precisam constantemente se (re)erguer. Todas essas “mulheres que vieram antes” representam um processo que não se iniciou no presente, mas em momentos pretéritos responsáveis por esse local que conquistam agora. De todo modo, essas que caminham, atualmente, ao lado do sujeito do poema – presentes em outras tantas produções, a exemplo de “todas nós seguimos em frente quando/ percebemos como são fortes/ e admiráveis as mulheres/ à nossa volta” (Kaur, 2017, p. 199) –, se fazem igualmente necessárias em meio a essa tentativa de entender o “eu”. Além disso, o futuro é também considerado quando se questiona o que pode ser feito para que a montanha, alcançada apenas em função desse passado, se torne ainda mais alta “para que as mulheres que vierem depois de mim/ possam ver além”. Notamos, então, uma construção coletiva que pensa nas mulheres de modo amplo, mesmo com a presença de uma voz poética, teoricamente, singular. Desse modo, temos que essa reflexão considerada *topos* aparece como uma forma de se autoafirmar e de mostrar as distintas mulheres que habitam o projeto poético de Kaur.

Passemos para o *topos* do corpo. Ao discutir sobre essa temática, juntamente com suas representações, salienta-se que esse é também eixo fundamental na reflexão sobre a identidade da mulher. Não são *lugares* estanques; pelo contrário: aparecem, também, em momentos diferentes, como as referências particulares mencionadas por Hansen (2019). Tendo isso em mente, comenta-se que o corpo da mulher aparece representado de diversas formas no projeto poético de Kaur, seja a partir das ilustrações por ela produzidas ou das palavras poéticas que também compõem os poemas. O desejo da poeta é o de promover um reencontro entre as mulheres e seus corpos, uma vez que, ao longo do tempo, esses sofreram com a apropriação completa por parte de homens (individualmente ou em instituições sociais). São incontáveis as violências por que esses corpos passaram: a comentar as físicas, como agressões e estupros, e as simbólicas, às vezes menos perceptíveis por moldarem, por exemplo, padrões de beleza estipulados socialmente. Sobre o último, é interessante mencionar a discussão promovida por Umberto Eco (2004) acerca do conceito de beleza, colocado como transitório e produtor de exclusão por promover um juízo inconstante e variável a depender de âmbitos geográficos, sociais e culturais.

Conforme aponta Vasconcelos (2021, p. 230), a “(...) potencialidade do corpo pela representação poética exhibe-se enquanto uma das tônicas comuns na poesia produzida por mulheres na contemporaneidade”, sendo fortemente representada na poesia de Kaur a partir da metáfora corpo-casa. Esse movimento é uma mudança de paradigma ao se considerar que nem

sempre essa foi o pensamento dominante ao se pensar no corpo. Agora, aparece como um lugar de conforto e de casa, mas também já foi visto de forma negativa. Em *Fédon* (2005), um dos grandes diálogos de Platão que retrata a morte de Sócrates, fica evidente a ideia de que, consoante ao pesquisador Francesc Casadesús (2016), o corpo é visto como uma prisão, pois ele retém as almas. Como pagamento de uma pena pelos males cometidos em vidas anteriores, as almas são trancadas no corpo, que aparece, portanto, como uma condenação. Desse modo, tem-se um pensamento que parte da concepção órfica original do corpo como túmulo da alma, e que chega à metáfora do corpo como prisão. Varia, como mencionado, da forma como Kaur olha para esses elementos: com uma derivação mais positiva dessa ideia milenar, a artista coloca o corpo como uma casa, algo familiar, seguro e aconchegante. Assim, ainda que seja apenas seu terceiro livro que indica exatamente essa proposta até mesmo a partir do título, *Meu corpo minha casa* (2020b), outros poemas pertencentes às suas primeiras publicações já continham essa ideia. É o que o poema abaixo mostra (Figura 16):

Figura 16 - Poema de Rupi Kaur sobre fundar casa em si mesma



Fonte: Kaur, 2018a, p. 215

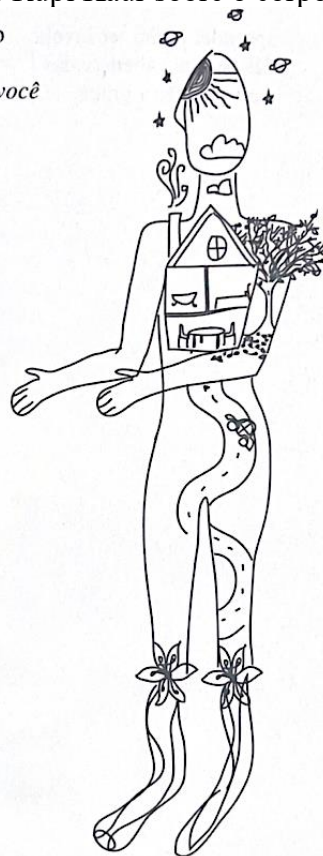
Nessa produção, é possível perceber o processo vivenciado entre parar de buscar o outro para aprender a buscar a si mesma. Como em distintos momentos do projeto poético da autora,

a voz poética sugere a completude da mulher e a necessidade de erguer uma construção em si para ser sua própria casa. Em meio a esse movimento de olhar para o próprio eu, serão visualizadas ainda mais questões que concernem a esse grupo, a exemplo das raízes que as constituem, e, conseqüentemente, serão acessadas novas descobertas propiciadas por essa viagem por si. Ainda, a ilustração é outra rica fonte de significados: corpo e mente, assim como mencionado ao longo do poema, se conectam e levam a figura a uma conexão consigo mesma que é primordial. Os pássaros e a flor, elementos que aparecem em sintonia com o corpo, ornaram ainda mais essa completude encontrada no feminino. Essa imagética forte é também vista em outras produções, como apresentado na figura 17:

Figura 17 - Poema de Rupi Kaur sobre o corpo-casa

olhe para o seu corpo
sussurre
não há casa igual a você

- obrigada



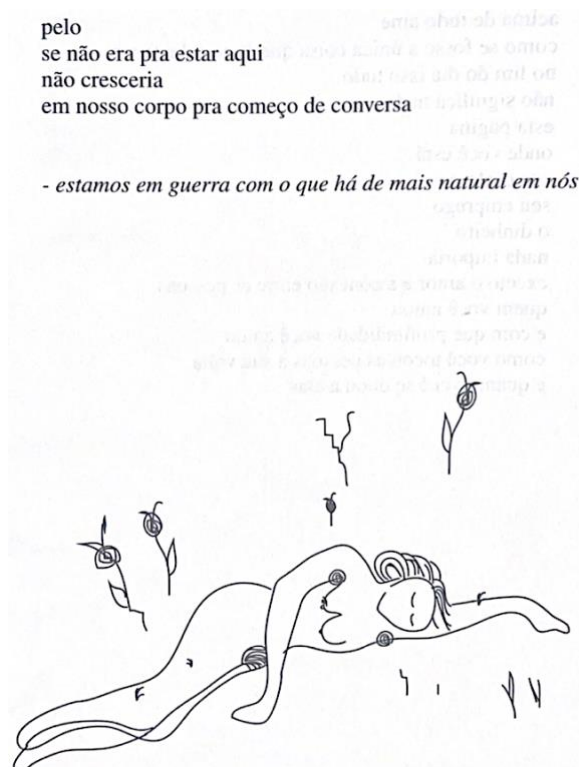
Fonte: Kaur, 2018a, p. 209

O olhar é, novamente, direcionado para o próprio corpo da mulher. Somado a isso, existe um direcionamento de que outras mulheres façam o mesmo movimento de se enxergar e dizer palavras de afeto para si própria. O fato de não haver “casa igual a você” é ainda mais significativo ao se pensar que a sociedade instiga uma rivalidade feminina a todo custo, promovendo intermináveis comparações a fim de criar um senso de inimizade e competição.

Sussurrar para o próprio corpo que ele é a melhor casa que poderia existir é, em vista disso, para além de um ato revolucionário, um ato que almeja a autoaceitação. Aliado a isso, percebe-se que não só um singelo desenho de uma casa compõe essa ilustração: há, também, símbolos de estrelas e planetas ao redor da cabeça, uma estrada que conecta inteiramente esse corpo, algumas flores, uma árvore, uma nuvem e, não sem razão, um sol próprio. Mais uma vez, tem-se uma figura que é suficiente e dona de si em uma relação de companheirismo com seu próprio habitat – seu corpo; si mesma.

Por fim, há um enfrentamento direto dos modelos colocados como padrões pelo social. Esse corpo, que se renova em si em um movimento duplo de conquistas e lutas – como visto em “meu corpo se renova em ondas de mar e sangue” (Kaur, 2020, p. 139) –, precisa também expressar-se diante do que estabelecem para si. Em meio a um cenário de críticas e tentativas de fazer desaparecer, apagar e delimitar traços que são característicos dessas mulheres, são colocadas mensagens que evidenciam aquilo que é natural desse corpo e que, por ser considerado tabu, é classificado como negativo.

Figura 18 - Poema de Rupi Kaur sobre os pelos



Fonte: Kaur, 2017b, p. 201

Apresentado em comparação às flores, o pelo aparece como característica igualmente natural. A defesa no poema é bem clara: os pelos nascem em “nosso corpo”, com ênfase no

pronome utilizado que afasta o domínio de outros, e não estariam ali se não fosse natural. Estar em guerra com esses pelos é apenas um dos tantos fatores oriundos da imposição de uma beleza ideal, sendo que falar sobre esse tópico, assim como os demais mencionados, torna-se uma ferramenta de despertar e de colaborar para reivindicação dos próprios corpos. Destacá-lo como algo intrínseco e natural, lança luz sobre a pressão social que as mulheres enfrentam para moldarem-se a padrões de beleza irreais e muitas vezes prejudiciais, até mesmo em relação à depilação. Essa prática cultural, que varia de lugar para lugar, é um exemplo de como esse grupo é socializado de modo a se conformar aos padrões estéticos patriarcais de uma pele suave e sem pelos, muitas vezes em detrimento de sua própria autoaceitação e autonomia corporal. A presença da palavra “guerra” carrega uma conotação de resistência e confronto, implicando que essa luta é contínua e desafiadora – e se faz em dois aspectos: contra normas sociais impostas, e também contra a negação vinda de si mesma acerca de sua natureza e autenticidade. Nessa perspectiva, nota-se a existência de uma consciência dos combates desempenhados pelas mulheres como um direcionamento fundamental para todas as discussões propostas pelo projeto poético de Kaur, o qual busca, a partir da utilização de diferentes *tópoi*, abordar a complexidade da subjetividade dessas mulheres e, ainda, o empoderamento que essas devem buscar.

A partir do exposto ao longo deste capítulo, fica evidente que as produções de Rupi Kaur vêm apresentando uma forte tendência retórica de utilizar o espaço literário para reivindicar, mobilizar e empoderar mulheres. Com a intenção de ressignificar costumes e pensamentos hegemônicos e adicionar novos discursos na sociedade, o trabalho da poeta se coloca diante de uma tentativa de propagar ideias feministas de valorização das mulheres e formar pensamentos críticos, firmando esse grupo cada vez mais no papel sociocultural que ele deseja ocupar. Não é, todavia, uma busca que se faz solitária e isolada, mas um projeto banhado em fonte de conexão com outras tantas escritoras da atualidade que apresentam o mesmo objetivo. Esse contato, como visto, está relacionado, primordialmente, à repetição dos *lugares-comuns* aqui apresentados em duas vertentes: a da identidade e do corpo, mas que se expandem por outros caminhos.

Desse modo, a construção de um diálogo como esse aparece como uma das ferramentas utilizadas pelas mulheres para se colocar, de maneira protagonista, na sociedade, sendo explorada em todo o projeto poético de Kaur. É possível também pensar que a repetição desses *lugares* pode acabar contribuindo para a criação de uma rede de conexão entre essas mulheres – as que escrevem e as que se mantêm, de certo modo, no anonimato, mas que são sempre representadas –, a partir do momento em que existe uma aproximação com a memória coletiva elaborada por todas. Progressivamente, esse agir em coletivo vem conquistando forma e força,

o que, em jogo retroalimentar, ganha respaldo e incentiva ainda mais o entrelace através da escrita. Temos, assim, muitas histórias, todas entrelaçadas por esse olhar feminista, contadas em conjunto, criando, como define a estudiosa Sarah Ahmed (2022) uma tapeçaria feminista. Esse campo, explorado de modo ainda preliminar, pode ser ampliado em distintas direções, até mesmo pensando em uma possível colaboração para o estabelecimento de intertextualidades entre escritoras. Tem-se, como foi visualizado, que as marcas de experiências femininas, somadas à emergente profusão de vozes, culminam, positivamente, em uma transmutação do papel de mulheres-objetos, delimitação perpetuada pelo patriarcado, em mulheres-agentes que se emancipam, posicionam, questionam e constroem novos espaços de domínio.

Em conclusão, conseguimos perceber como a Instapoesia é um território que vem ganhando força na sociedade hiperconectada em que vivemos. Em meio a esse fenômeno, Rupi Kaur, indo-canadense colocada como pioneira nesse cenário, apresenta grande expressividade nas redes, acumulando mais de quatro milhões de seguidores. A partir da análise de seu projeto poético, conseguimos perceber que o caminho por ela desenhado é também delineado por outras mulheres, que encontram, assim como ela, local para promover questionamentos à dominância patriarcal e mudanças na dinamicidade e abertura das mídias sociais. Como acontece nas lutas feministas, esse movimento verificado no Instagram é extremamente coletivo, respaldando a criação de uma memória acústica que se faz acessada por mulheres escritoras e utilizada em prol da busca por questões concernentes aos direitos desse grupo. Diante disso, surge o nosso interesse de olhar para além de Kaur, chegando a escritoras que também se colocam no Instagram para compartilharem seus trabalhos, de modo a compreender de que modo esses projetos se coadunam com pautas feministas e criam conexões entre si. Isso é o que faremos a partir do próximo capítulo.

2 O PÓS-KAUR NA INSTAPOESIA EM LÍNGUA INGLESA

Ao retomarmos a discussão acerca da evolução contínua da comunicação em resposta às mudanças tecnológicas, esbarramos em uma perspectiva extremamente expressiva: a presença e o impacto dos usuários dessa rede *online*. Em um cenário que proporciona notícias, opiniões, vídeos, fotos, memes e os mais variados tipos de conteúdo atualizados a todo instante, esses personagens tão importantes da era digital se mostram cada vez mais conectados, protagonizando uma relação mútua de influência: são influenciados e também influenciam o meio. A partir da observação das publicações por eles produzidas e dos espaços digitais em si, conseguimos compreender o funcionamento e o modo como toda essa gama de postagens circula. Essas, pois, funcionam como uma lente através da qual cada indivíduo vê o mundo e a si mesmo, possibilitando que se sintam representados e, conseqüentemente, conectados uns com os outros. Assim, cada vez mais inseridos e contaminados pelo digital e pelas suas ferramentas inovadoras, os usuários buscam continuamente se expressar e, ao mesmo tempo, almejam encontrar algo com o qual se conectar. É diante dessa tentativa de produzir e encontrar modos de fruir a comunicação em face à velocidade e às complexidades do mundo atual que visualizam a possibilidade de construir narrativas para além do modelo linear impresso, com histórias que podem agora ser marcadas pela interatividade e pela dinamicidade do digital.

Desse modo, a centralidade desse ambiente nas relações humanas, até mesmo em função da própria comunicação ser basilarmente estabelecida em meio às redes, é uma das vias que possibilita o encontro de distintas práticas, as quais se atualizam, a todo instante, na e através da Internet. Esse é o movimento que torna viável o processo de várias vozes furando a bolha do mercado editorial e chegando ao compartilhamento em canais abertos de diálogo, tornando passado as restrições financeiras, sociais ou de classe que antes eram determinantes nesse cenário. Tal expansão tanto no sentido de quem fala, quanto no âmbito do que se encontra na Internet é um marco da atualidade e da capacidade que esse ambiente apresenta de constante renovação. Nesse sentido, ao voltar o olhar especificamente para as mídias sociais, podemos tomar como exemplo o antigo Twitter, atualmente denominado X, uma mídia idealizada para funcionar como o “SMS da Internet” que já abriga muito além dos iniciais 140 caracteres delimitando o que pode ser compartilhado: entre as novas possibilidades, encontramos ali espaço para a produção literária. Vários perfis, em distintas redes, passam a ser usados como prática de uma escrita criativa, explorando o papel ativo daqueles que consomem suas

produções⁴⁰. Nesse ponto, notamos que a Instapoesia passa a ser vista não apenas como uma prática literária, mas uma forma ativa de comunicar e se colocar pensando nas relações estabelecidas entre a tríade autor-obra-leitor.

Diante dos pontos elencados e focando no literário, o que visualizamos é um aumento exponencial tanto de escritores quanto do público de literatura digital. Isso não se restringe apenas àqueles que nasceram em meio às tecnologias, mas se amplia para uma variedade de leitores que buscam praticidade, diferentes perspectivas ou maior interatividade, por exemplo, contemplando diferentes interesses e anseios. Assim, à medida que entram em cena a acessibilidade dos textos digitais, a portabilidade dos dispositivos de leitura, a facilidade de auto publicação e o alto grau de adaptabilidade às necessidades e preferências, são colocados em contato grupos que se assemelham em alguma tonalidade e que passam, a partir dali, a constituir uma comunidade com interesses em comum. Somado ao conteúdo dessa Literatura que, em grande parte dos casos, abrange tópicos antes marginalizados e que agora alcançam um grau importante de representatividade, outro fator que merece destaque é a multiplicidade de gêneros e estilos literários que fazem parte das plataformas digitais. Elementos e recursos interativos utilizados, até mesmo a possibilidade de quebrar a distância entre leitor e autor, aproximam as realidades contidas nas obras da realidade vivenciada por quem as lê. Como resultado, encontramos uma interação de fato social que extrapola o círculo literário e fomenta o aparecimento de novos participantes dessas, grandes ou pequenas, comunidades leitoras.

É interessante notar que as redes sociais, em especial o Instagram, tornam o compartilhamento de conteúdo algo extremamente simples, uma lógica que se estende à da própria Instapoesia. Essa, caracterizada pela linguagem direta, concisa e breve, facilmente compreendida por quem a lê, é rapidamente compartilhada por um seguidor quando a mensagem o impacta ou quando se identifica, o que colabora para o aumento da visibilidade e do alcance não só do texto, mas também do autor. Ainda, é também importante o papel desempenhado por celebridades e influenciadores digitais quando divulgam, com seus – muitos – seguidores, esses poemas encontrados na rede. Todos esses fatores geram essa sensação de conexão pessoal e em grupo, responsável por engajar os leitores e atrair, de maneira significativa, novos seguidores-leitores. Consequentemente, tem-se o crescimento contínuo

⁴⁰ Sobre esse tópico, mencionamos o neologismo “Twitterature” pensado a partir das palavras “Twitter” e “Literature” para se referir às produções de literatura eletrônica que são escritas nessa rede e que vêm ganhando progressivamente mais espaço a partir dessas modalizações da rede. Para além disso, é também visualizada a emergência de vários gêneros que mesclam aspectos daqueles consagrados no impresso com particularidades técnicas e estéticas da “Tuitertura”, conforme apontam Silva e Pereira em trabalho intitulado “A tuitertura escrita por meio de fios: notas sobre o gênero tuiteromance” (2023).

dessa base de pessoas lendo Instapoesia, consolidando-a como uma forma popular e moderna de consumir o gênero.

Somado a isso, é relevante ponderar que não é apenas no público que vemos esse crescimento constante: também no lado dos autores encontramos progressivamente mais nomes que se dedicam à produção de Instapoesia. Existem, de fato, escritores que já publicavam de modo tradicional e que migraram para a rede em uma espécie de continuação do seu trabalho, mas também é realidade aquelas produções que são primordialmente pensadas para o Instagram e que chegam até, em alguns casos, a serem posteriormente publicadas por editoras. Ambos os movimentos são visualizados em Kaur, poeta em torno da qual este trabalho se orienta. Como analisado, ela é, primeiramente, uma poeta do *online* que se auto publica e, somente depois, tem seu trabalho expandido para o impresso. Diante disso, o que nos chama atenção é a existência de uma infinidade de casos e nomes de Instapoetas que emergem nesse cenário digital e conquistam sucesso para além desse ambiente. As mídias sociais, caracterizadas pela dinamicidade, se tornaram espaços abertos em que pessoas comuns podem se colocar, expressar suas opiniões e compartilhar seus trabalhos artísticos, recebendo a aprovação por meio de curtidas e comentários. Desse modo, vozes marginalizadas ao longo da história literária (e social) conseguiram encontrar local para se colocar, tendo a escrita se tornado uma ferramenta para constituir-se como sujeito, individual e coletivamente. Paralelamente à Kaur, são várias as mulheres que também se dedicam a essa Literatura veloz e quase ao vivo das plataformas digitais. Pensando nessa realidade, alguns questionamentos ganham relevo e se tornam cruciais para olhar esse cenário e avançar nesta pesquisa de quais Instapoetas são encontradas para além da indo-canadense: quem são essas mulheres que escrevem em Língua Inglesa, pensada exatamente por ser uma língua franca – e talvez a mais falada nos espaços digitais –, e encontram, no Instagram, o seu modo de publicação? Sobre o que escrevem e para quais temáticas direcionam seus olhares? Coadunam-se aos projetos feministas e às lutas por eles empenhadas? A fim de responder esses e mais pontos que irão surgir à medida que nos debruçamos sobre esse universo, é preciso estabelecer algumas delimitações de análise, que é o que faremos a seguir.

De antemão, é primordial pensar o que se tem como Instapoesia para, então, conseguir determinar o critério para considerar uma escritora Instapoeta. Sobre a primeira, mantemos a perspectiva estabelecida em trabalho anterior (Silva, 2022), no qual definimos uma poesia originalmente pensada e estruturada para o Instagram, ou seja, adaptada ao ritmo, às delimitações e ao formato desse ambiente, como Instapoesia. Já ao pensar na segunda, não somente retomamos o que Penke (2022) comenta sobre a existência de um reconhecimento

numericamente evidenciado, mas acrescentamos outros três aspectos que se fazem imperativos no contexto digital da plataforma: a existência de um perfil que mescle o lado profissional ao pessoal da autora, sem dividi-los em contas distintas, a interação com o seguidor-leitor, o grande diferencial e ponto forte das mídias, e o uso real do ambiente digital como local de produção, e não apenas como uma vitrine de uma obra ou uma mera ferramenta de divulgação como qualquer outra. A ideia, pois, consiste em selecionar uma poesia que de fato se faça no Instagram, pensada e elaborada para seguir a estética do site e alcançar os seus usuários considerando a forma como se consome nesses meios de comunicação e informação.

Dessa maneira, se Kaur é o ponto de início desse fenômeno que remodelou o gênero poético tradicionalmente consolidado e trouxe novas vozes para o espaço literário, o que também está sendo produzido por outras mulheres nos desperta curiosidade e interesse. Esse conteúdo irá contribuir para o entendimento de qual é a direção para a qual caminha essa produção intelectual ao redor do mundo e permitirá maior entendimento acerca desse fenômeno. O impacto e amplitude já são de nosso conhecimento, mas é a partir de uma investigação mais profunda e com mais exemplos de escritoras que seremos capazes de entender em que medida e em quais pontos essa produção converge para as pautas feministas e para as distintas reconfigurações almejadas por esse grupo. Considerar esses nomes, portanto, é uma forma de enxergar o que vem além e em contribuição, como em uma ideia de suplementação ao trabalho já firmado de Kaur.

2.1 PRINCIPAIS NOMES E AUTORAS: UM LEVANTAMENTO

Até o momento, foi possível verificar que a Instapoesia tem se destacado como um espaço de possibilidades e de diversidade criativa. Por meio das redes sociais, poetas têm encontrado uma maneira de romper as barreiras tradicionais não só de publicação, como também de produção e de contato os leitores, alcançando um público global com destacável facilidade. A democratização característica dessa era digital é um dos agentes que colaboram para ampliar essa gama de leitores e para uma rica variedade de estilos, temas e abordagens. É também a integração de elementos visuais e multimídias nas postagens outro ponto de realce que favorece a ampliação das possibilidades expressivas dessas produções, reforçando o caráter acessível e atraente para diferentes grupos de pessoas. A interação direta entre autores e quem os lê, a partir de comentários, mensagens diretas e compartilhamentos, cria uma comunidade dinâmica e engajada, na qual a poesia se torna um diálogo contínuo, crescente e expandível.

Para além de contas criadas individualmente, existe a construção de páginas que reúnem diferentes autores como contribuintes na produção de textos. Atingindo grande e reconhecível sucesso, a Catálogo de Pensamentos (@thoughtcatalog)⁴¹ é um exemplo, configurando-se como uma conta do Instagram (Thought Catalog, 2024a) que reúne 1,1 milhões de seguidores e mais de 2 mil publicações. Somado ao fato de estar na mídia social, possui também um site e nele se define como uma revista *online* com mais de 30 milhões de leitores mensais que funciona como uma plataforma para escritores, emergentes e já consolidados, expressarem seus pensamentos (Thought Catalog, 2024b). Fundada em 2010 por Chris Lavergne, também editora do perfil, dedica-se a falar e a compartilhar informações sobre temas diversos, como relacionamentos, amor, poesia, astrologia, saúde física e mental, amizade, discussões culturais sobre TV e filmes e narrativas de terror. Seus artigos comumente abordam questões que fazem parte da contemporaneidade, criando um espaço aberto para reflexão e diálogo em que o próprio estilo dos textos, muitos escritos no formato de listas ou ensaios curtos, facilitam a leitura e a identificação pessoal a partir de sua acessibilidade. Para dar conta de amplo espectro de assuntos, contam com onze escritoras que compartilham suas experiências e opiniões pessoais, sendo elas: Jacqueline Whitney, Parm Kaur C., Déjà Rae, Charlotte Freeman, Bianca Sparacino, Brianna Wiest, Eileen Lamb, Karin Hadadan, Molly Burford, Chrissy Stockton e Holly Riordan – sendo que as quatro primeiras serão, inclusive, consideradas no primeiro levantamento desta pesquisa, como veremos adiante. Todas essas mulheres possuem contas pessoais e, ainda assim, contribuem para a página, sendo que a maioria delas chegou a publicar livros, muitas vezes por meio da editora que a própria marca possui. Essas obras são vendidas em um site complementar ao mencionado, o “Shop Catalog”, que poderíamos traduzir como “Loja da Catalog”, (Shop Catalog, 2024), também desenvolvido para comercializar produtos como cadernos, roupas, joias e artes de parede.

É pertinente mencionar que, para além desses nomes que se tornaram conhecidos a partir do fenômeno da Instapoesia, existem também casos em que o escritor prefere se manter no anonimato e, para isso, utilizar um pseudônimo. É o que acontece com Atticus, presente no Instagram a partir do usuário “@atticuspoetry” (Atticus, 2024). Acumulando 1,6 milhões de seguidores, mais de cinco mil publicações e um total de sete livros publicados – um deles traduzido para o português, *Gosto dela livre* (2018a) –, não se sabe sobre quem está por trás dos poemas ali postadas. Quando aparece diante do público, seja em eventos relacionados a suas obras ou em entrevistas, o autor sempre usa uma máscara para preservar sua identidade.

⁴¹ No original, “Thought Catalog”.

Conforme comentado em entrevista cedida ao telejornal canadense *CBC News: The National* (Atticus, 2018b), sua primeira inspiração para a escrita de poemas veio em Paris, quando encontrou a garota mais bonita que já tinha visto na vida, como relata, e ela sorriu em sua direção. A partir dali, passou a datilografar seus poemas e colocar no Instagram, fato que data de quando a plataforma estava surgindo. A decisão pelo uso da máscara, e pela sua manutenção, partiu da ideia de que isso o ajudaria a lembrar de escrever o que realmente sente, não o que achava que deveria sentir. O objeto, então, o auxilia a tornar tudo sobre a escrita em si, e não necessariamente sobre quem ele é. Destacar essa dúvida sobre a autoria nos faz refletir que esse movimento gera, em leitores curiosos, o desejo de descobrir quem está por trás da cortina, favorecendo o marketing que o circunda: é apenas uma pessoa? Realmente um homem, como parece ser ao observar suas aparições? É o mesmo caso que ocorreu com Elena Ferrante, escritora italiana reconhecida mundialmente que, embora existam investigações e tentativas de apontar sua identidade, permanece em anonimato até os dias atuais. Desperta, também, o desenvolvimento de teorias que chegam a questionar a autoria, remontando Homero e ressoando em Shakespeare, grandes nomes da Literatura mundial.

Para além desse aspecto, Atticus, que afirma ser canadense, aparece como um expoente da Instapoesia na atualidade. A partir de sua presença nas redes, consegue articular movimentos com seguidores-leitores e conectar pessoas a partir de seu trabalho. Apesar de não ter imaginado que tantas pessoas se identificariam com seu trabalho, atribui esse fato à sua prática de escrever sempre de modo honesto e sem se censurar. Ao comentar sobre seus livros e suas postagens na mídia, aponta que escreve textos maiores para o impresso, mas retira deles trechos para o digital a fim de “(...) torná-los mais curtos e consumíveis para alguém que está apenas navegando”⁴² (Atticus, 2018b, tradução nossa), complementando com a informação de que acredita ser por essa razão que o Instagram tem funcionado tão bem para o ressurgimento da poesia, pois é como uma porta de entrada para a Literatura. Reconhece, também, o fator do consumo que envolve a mídia digital, o qual é diretamente proporcional ao nível de produção de conteúdo por parte dos poetas. Reconhece, ainda, que a postagem, além de recorrente, precisa ser constante, pois assim alcança as expectativas dos leitores, visualizando um movimento extremamente positivo em que jovens e pessoas mais velhas têm ficado animados não apenas com a leitura, como também com a escrita.

Quando analisamos o público principal de Atticus, maioria mulheres de 15 a 35 anos (Gee, 2018), vem à tona um tópico extremamente interessante. Essa prevalência feminina nos

⁴² Original: “(...) to make them more bite-sized and consumable for someone who’s just scrolling through”.

leitores do autor mencionado parece ser uma realidade geral da Instapoesia. Apesar de haver nomes expoentes de homens que se dedicam a essa escrita, a citar o estaduense Christopher Poindexter (@christopherpoindexter) e o brasileiro Zack Magiezi (@zackmagiezi) – que também se aventuram na comercialização de outros itens envolvendo suas produções poéticas, como quadros com seus poemas gravados –, esse não parece ser o grupo majoritário nessa prática, e nem mesmo no grupo de leitores. Conforme coloca Manning (2021, p. 273, tradução nossa), “A grande maioria dos Instapoetas são mulheres jovens de cor, que escrevem para um público que tende a pertencer a um grupo demográfico semelhante”⁴³. Desse modo, notamos que, dentro desse cenário, mulheres desempenham um papel crucial e multifacetado em suas caminhadas particulares e como coletivo. Muitas têm encontrado no Instagram um espaço poderoso para expressar suas vozes e experiências, com a chance de abordar questões de identidade, empoderamento e resistência tão caras às pautas feministas. Essas autoras, que muitas vezes não conseguiam se colocar anteriormente em função das restrições do mercado, passam agora a enriquecer o panorama da Instapoesia com suas perspectivas pessoais e a inspirar outras mulheres a explorarem suas próprias capacidades criativas. Criam comunidades *online* nas quais compartilham não somente suas obras, mas apoio e incentivo mútuos, fator essencial para criar um senso de pertencimento e fomentar, conseqüentemente, o crescimento criativo. Temos, então, que a visibilidade conquistada por elas fortalece as lutas por direitos, autonomia e reconhecimento no campo literário, corroborando que a poesia contemporânea encontrada nessa plataforma é tanto um reflexo da diversidade social, quanto uma plataforma de transformação e empoderamento.

Diante da infinidade de possibilidades e autoras que se fazem presentes no Instagram, nossa busca por Instapoetas ativas nessa rede resultou em um total de 52 mulheres que escrevem em Língua Inglesa e usam seus perfis para fins literários, seguindo os critérios anteriormente mencionados. Para além do que foi elencado como determinante, outro ponto surgiu como crucial na análise dessas autoras: a presença e a união entre o pessoal e o profissional, com o compartilhamento de informações desses dois âmbitos. Ao tomar como base Kaur, quem iniciou esse movimento, podemos notar que essa combinação é primordial para a criação de um elo com os seguidores-leitores, os quais passam a se sentir próximos e até mesmo íntimos de quem escreve. Esse colocar-se na rede não apenas como a figura que escreve aproxima quem acompanha de si, quase como a criação de uma persona, favorecendo o estabelecimento de vínculos. Tal movimento é, certamente, possibilitado e beneficiado pelos recursos da rede – a

⁴³ Original: “The vast majority of instapoets are young women of color, writing for an audience that tends to be within a similar demographic.”

citar os *stories*, forma rápida e temporária de compartilhar conteúdo, usualmente destinado à apresentação da rotina e hábitos do usuário.

Nota-se, a partir disso, que existe um espaço para conhecer quem está por trás das palavras, preenchendo a expectativa por parte do público de saber quem e como é essa pessoa, seus pensamentos diários, como é seu processo de escrita, em quais lugares de apresentação ou entrevista ela vai estar, o que faz quando não está produzindo, qual seus *hobbies* e atividades favoritas, entre outros. A relação esperada é bem diferente daquela anterior que se mantinha com o autor: normalmente mais distante do público, colocado em um patamar mais inacessível ou dificilmente acessível e, conseqüentemente, totalmente afastado de quem era afetado por suas obras. Antigamente, não precisavam se expor tanto, até porque isso não era esperado. Diferentemente do tempo real e da alta exposição característicos das mídias, o que encontrávamos antigamente que mais se aproxima dessa relação são os diários de autores, normalmente publicados postumamente. É o caso da escritora e ensaísta Virginia Woolf, que manteve diários detalhados ao longo de sua vida que, após sua morte, foram compilados e editados por seu marido, Leonard Woolf. Além de documentar suas lutas com a saúde mental, também são instrumentos importantíssimos para acessar uma visão íntima da vida pessoal, dos pensamentos e processos criativos de Woolf. O mesmo ocorreu com a poeta norte-americana Sylvia Plath, cujos diários fornecem uma compreensão profunda de Plath como indivíduo e artista, dos contextos literário, histórico e cultural e de suas lutas pessoais. Como último exemplo, comentamos o diário de Maura Lopes Cançado, esse publicado em vida e resultante de uma combinação entre reflexões pessoais e relatos de suas experiências em hospitais psiquiátricos, abrindo portas para uma aproximação com a figura da escritora. Em face dessas diferenças mencionadas, conseguimos contrapor o afastamento anteriormente presente nas relações com autores ao tempo real e próximo apresentado pelo Instagram, notabilizando que conhecer uma escritora a partir do que ela coloca sobre si no Instagram é, ainda, uma forma de humanizá-la e entrelaçá-la a quem a lê.

Assim, diante de todos esses pontos e comentários feitos em torno dos critérios estabelecidos, nove dos nomes selecionados para este estudo, apesar de serem colocados como jovens escritoras feministas que estão reivindicando a poesia para a era digital, de acordo com Slater (2016), não contemplam os parâmetros aqui fixados. A poeta somali-britânica Warsan Shire (@warsanshree) não produz poemas para sua conta no Instagram, sendo que, quando posta algum exemplar, é quase sempre de outros escritores; assim como ela, a também poeta Nayuka Gorrie (@_naycab) não se configura como Instapoeta, mas poeta do meio impresso; a neozelandesa Hera Lindsay Bird (@heralindsaybird) não compartilha poemas, dedica-se

primordialmente à profissão de colunista; o britânico Kae Tempest⁴⁴ (@kaetempest), apesar de artista, está no ramo da música; consideradas como poetas do slam⁴⁵, Savannah Brown (@savbrown), não tão ativa no Instagram, Brenna Twohy (@brennatwohy), que se identifica como “poeta aposentada” na biografia de seu perfil, Lily Myers (@lilymyerswrites), cujo perfil é fechado, Imani Cezanne (@imanicezanne), que não publica poemas, e Maxine Beneba Clarke (@maxinebeneba), cuja conta também é restrita, são os nomes mencionados que não se encaixam nos critérios.

Além delas, outras 34 poetas⁴⁶ encontradas não preenchem as condições estipuladas para investigação, seja por não apresentarem reconhecimento numérico, por não estabelecerem interações com seus seguidores, por não utilizarem suas contas como parte do processo de escrita – mas somente como um local de venda, muitas vezes compartilhando apenas páginas de seus livros já publicados – e/ou por separarem suas contas pessoais de profissionais, não compartilhando ambos em uma mesma conta. Desse modo, até agora somamos 43 nomes que não irão se manter para análise, ainda restando outros nove que merecem nossa atenção e que fazem necessária uma análise ainda mais criteriosa e profunda para a seleção. Em ordem alfabética, são eles: Alix Klingenberg (@alixklingenberg), Amanda Lovelace (@ladybookmad), Jessica Jocelyn (@letters.to.anna), Lang Leav (@langleav), Michaela Angemeer (@michaelapoetry), Nikita Gill (@nikita_gill), Shelby Marie (@shelbymarie.poetry), Yrsa Daley-Ward (@yrsadaleyward) e Whitney Hanson (@whitneyhansonpoetry). Todas essas mulheres preenchem os requisitos previamente mencionados e nos fazem, a partir disso, desenvolver outros pontos como parâmetros.

Antes de falarmos um pouco sobre esses nomes, cabe fazer um breve comentário sobre Parm Kaur C., Instapoeta indo-canadense que compartilha tanto o sobrenome quanto a origem com Rupi Kaur. Criadora da conta “Brown girl heard” (“Menina preta ouvida”)

⁴⁴ Kae, que se identifica como não-binário na biografia de seu Instagram, foi mencionado na referência fornecida antes de passar pelo processo de trocar seu nome. Por essa razão, aparece como Kate Tempest no texto aqui utilizado.

⁴⁵ No original, “slam poets”.

⁴⁶ Adriana Mastrogiovanni (@adrianawritings), Akhira (@akhirapoetry/@dyingful), Alexandra Miller (@therawpoetry), Alysia Quinn (@alysiaquinnpoetry), Bela H (@belahpoetry), Brianna Wiest (@briannawiest), Callie Howell (@calliehowell.poetry), Cammie Dennis (@wordsbycammie), Charlotte Freeman (@momentaryhappiness/@_charlottefreeman_), Déjà Rae S (@ebbandflowpoetry/@dejarae), Ginnie (@ginniebalepoetry), Harriet Selina (@harrietselinapoetry), Heba Nazar (@heba.poetry), Irina Zoica (@irinizoica_), Jacqueline Whitney (@jacquelinewhitney_), Julia M (@juliampoetry), Kayya Dixit (@words.and.roses), Koraly Dimitriadis (@koraly_poetry), Lauren E. Bowman (@l.e.bowman.poetry), Lauren Jarvis-Gibson (@laurenjgwriter), Leslie B (@lesliebpoetry), Martine Ashley (@martineashleypoems), Midhat Rehman (@rehmpoetry), Mya (@myagwolf), Nikita Gandhi (@oddoyster), Parm Kaur C. (@byparmkc), Ree (@ree.writing), Rhiannon Janae (@rhiannonjanaepoetry), Rose Brik (@rosebrikpoet), Şeyda Noir (@seydanoirpoetry), Trista Mateer (@tristamateer), Zahra Daripour (@zahrapoetry_), Zanna Keithley (@zannakeithley), Zara Bas (@zarabaspoetry).

(@browngirlheard), criada para ser “um espaço seguro para mulheres sul-asiáticas se manifestarem e serem ouvidas”⁴⁷ (BROWN..., 2024), Parm Kaur se mostra extremamente preocupada e empenhada para que mulheres sejam notabilizadas. Esse seu ativismo em relação às mulheres do sul da Ásia, em específico, possui um grande direcionamento para sua conta nichada, local em que a escritora compartilha textos que dizem respeito à realidade desse grupo e busca estabelecer conexões com as seguidoras-leitoras através dos comentários das publicações. Enquanto possui quase mil seguidores e um total de 33 postagens até o momento nesse perfil, acumula 146 mil seguidores em sua conta pessoal (Kaur P., 2024), na qual aborda temáticas variadas em sua poesia e *pross*, compartilhando páginas de seus livros já publicados. O fato de não publicar sobre si mesma, fator selecionado como determinante para a seleção para este trabalho, foi o responsável pela sua exclusão dentro levantamento.

Agora, falemos um pouco sobre os nove nomes remanescentes. Klingenberg disponibiliza, na biografia de sua conta no Instagram (Klingenberg, 2024a), algumas informações sobre si mesma, como o fato de ser artista e poeta de Boston, autora de dois livros, poliamorosa, identificar-se como “bruxa da floresta” e estar sóbria. Ao visitar seu site (Klingenberg, 2024b), conseguimos ampliar esses dados e descobrir que ela também é fotógrafa, e que acredita que a poesia pode curar a conexão que temos com nós mesmos e com a natureza. Ainda, tópicos como a justiça social, o antirracismo, o feminismo interseccional, a comunidade e o mundo natural são colocados como sendo de seu interesse. Liderando programas *online* sobre espiritualidade e criatividade, seu primeiro *post* na rede (Klingenberg, 2018), uma *selfie*, fala sobre seu 98º dia estando sóbria, com um texto evidenciando vulnerabilidades e sua intenção de falar sobre suas jornadas. Ao longo de seu *feed*, encontramos postagens com diferentes layouts, formatações e construções, sendo possível visualizar a presença de ilustrações juntamente a textos, fotos de paisagens, de si mesma, do processo de digitalização e de familiares, para além de poemas tanto datilografados e acompanhados de objetos quanto escritos à mão. Isso nos mostra uma variedade de conteúdo, o que se estende ao encontrado em sua conta no TikTok, local em que também se mostra ativa.

Já Lovelace, norte-americana nascida em novembro de 1991, formou-se em inglês e é casada desde 2017 com a também poeta Parker Lee. É extenso o número de publicações da autora no meio impresso, o que se relaciona a sua identificação como poeta best-seller em seu Instagram (Lovelace, 2024a), sendo que nem todas foram traduzidas para o português. Ao observar seu site (Lovelace, 2024b), que contém direcionamento para todas as suas redes

⁴⁷ Original: “A safe space for South Asian women to speak up and be heard”.

sociais, descobrimos seu gosto por café e o fato de que reside em uma cidade muito pequena na costa de Jersey juntamente com sua esposa e seus três gatos. Encontramos, ainda, um compilado de informações relevantes acerca de seu trabalho – como eventos, lançamentos atuais e outros que ainda serão feitos –, percebendo também que ela utiliza aquele domínio para comercializar cópias autografadas de suas obras e um colar feito em parceria com a marca *Luna Lifted*. Presente no Instagram desde 2017 quando fez sua primeira publicação, suas postagens nessa mídia se colocam de modo bem heterogêneo e amplo, mesclando trabalho e vida pessoal de modo bem balanceado.

Jocelyn, que aborda constantemente dados e informações sobre o autismo em sua conta, local em que se identifica como “mãe neurodivergente com poemas que tentam te ajudar a curar”⁴⁸ (Jocelyn, 2024, tradução nossa), por ter sido diagnosticada (tardamente) com o transtorno, demonstra seu desejo de fazer pelo menos uma pessoa se sentir menos sozinha nesse mundo lendo suas palavras. Isso pode ser visto desde sua primeira postagem na rede, em agosto de 2021 (Jocelyn, 2021), quando comenta sobre o desejo de ajudar as pessoas através de sua poesia. Naquele momento, seu primeiro livro, de um total de três publicados até a presente data, já estava sendo desenvolvido. Ainda sobre seu diagnóstico, a autora se mostra engajada ao promover uma série de *posts* abordando “sinais do autismo” para que isso possa chegar até às pessoas e facilitar diagnósticos e posteriores tratamentos. Também presente no TikTok, espaço em que mantém uma estrutura bem padronizada de vídeos selecionando poemas para determinadas situações e utilizando a descrição “um poema para” juntamente à seleção, Jocelyn compartilha um pouco de sua jornada pessoal e vende, para além das obras impressas, prints de poemas.

Leav é filha de pais cambojanos que fugiram do regime do Khmer Vermelho. Nasceu em setembro de 1980 em um campo de refugiados na Tailândia e, pouco antes de completar um ano de idade, migrou junto com sua família para a Austrália, onde se estabeleceram na cidade de Cabramatta, região marcada pela presença de muitos imigrantes de países que sofrem com a guerra. Essa sua história marcada pela perda e pelo deslocamento como refugiada está presente em grande parte de suas produções, configurando-se como uma das vias através das quais estabelece ligações com pessoas que partilharam vivências assim. Atendendo à natureza visual e instantânea do Instagram, a Instapoeta está no Instagram desde 2014, quando fez sua primeira postagem (Leav, 2014), e frequentemente compartilha seus versos sobre amor, perda e autodescoberta, combinando com prosa poética e imagens simples. A composição do seu *feed*,

⁴⁸ Original: “neurodivergent mom with poems to help you heal”.

no começo de seu uso com uma estética, cores e tons demarcados pelos próprios filtros disponibilizados pela plataforma, varia entre fotos de si mesma, de páginas de seus livros, de eventos em que participou, de capturas de tela de notícias que citam seus livros e de fotos de leitores que foram inicialmente por eles compartilhada.

Instapoeta canadense que se identifica como *queer*⁴⁹, Angemeer está sempre interagindo com seus seguidores através dos comentários em suas publicações. Ela cresceu em Brampton, Ontário, no Canadá, e estudou na Universidade de Waterloo, onde obteve o bacharelado em psicologia e inglês no ano de 2015. Ao compartilhar sua poesia no Instagram, Angemeer conseguiu alcançar um público amplo, e isso levou à auto publicação de sua primeira coleção de poesia, *When he leaves you* (Quando ele te deixa), em 2018 – que se tornou o lançamento número um na poesia canadense *online*. Também presente na rede social TikTok, a poeta estabelece um comparativo, em seu próprio website (Angemeer, 2024), dizendo que crescer no Instagram é bem mais difícil, completando com a informação de que é a partir do TikTok que consegue a maior parte das vendas de seus livros. Também no site, ela também comenta que postou por volta de 80% de seu primeiro livro no Instagram antes mesmo de publicá-lo, um movimento que sabemos ser comum para muitas Instapoetas.

Com uma extensa gama de livros publicados, a maioria com uma mistura entre poesia e prosa, a escritora, dramaturga e ilustradora indo-britânica Gill é conhecida por sua poesia com estilo lírico e repleta de reflexões sobre a vida. Tendo nascido em Karachi, no Paquistão, ela se mudou para o Reino Unido ainda jovem, onde reside atualmente, e é uma presença ativa nas redes sociais, local utilizado para compartilhar seus textos e promover a valorização das experiências de mulheres. É interessante mencionar que seu trabalho é basilarmente construído ao redor de sua formação cultural diversificada, usualmente girando em torno de temáticas como feminismo, saúde mental, crescimento pessoal e mitologia. Sobre o último, é comum o movimento da poeta de subverter personagens mitológicos e de contos de fadas a partir de uma perspectiva feminista, utilizando sua escrita como forma de cura e solidariedade. Através das postagens em sua conta no Instagram (Gill, 2024a), a escritora também busca abordar temáticas de interesse social, como a realidade de imigrantes e refugiados, por meio de sua produção literária e do compartilhamento de notícias e informações, com o intuito de sensibilizar o público e provocar uma reflexão mais profunda sobre tópicos como justiça e igualdade.

⁴⁹ Quando entendido como identidade, esse termo é utilizado para representar aqueles que não correspondem à heterocisnormatividade, ou seja, não se encaixam e nem se identificam com as normas tradicionais de gênero e sexualidade impostas pela sociedade. Diferentemente de se rotularem, os indivíduos *queer*, na verdade, transitam entre os gêneros.

A Instapoeta estadunidense Marie, que cresceu na Califórnia, possui dois livros de poesia publicados. Em sua conta do Instagram (Marie, 2024), define que seus poemas são feitos para consertar o coração e a mente, e comenta, em um dos destaques de seu perfil, que é dedicado a falar sobre si, que provavelmente está fazendo alguma caminhada ou lendo um romance romântico quando não está trabalhando. Já em outro destaque, compartilha o que seus seguidores postam sobre ela, estabelecendo e fortalecendo um vínculo com seus seguidores-leitores. Como temática, tanto seus *posts* quanto suas obras costumam abordar questões de saúde mental, como ansiedade e depressão, e falam sobre o amor, o processo de cura, a escolha do amor-próprio e a saída de relacionamentos tóxicos. Além de publicar imagens de páginas de seus livros com alguns adornos em volta, como flores secas, ela também tipografa alguns e grava vídeos recitando outros. Essa diversidade é, certamente, outro fator que colabora para o engajamento de outros usuários em sua rede.

Filha de mãe jamaicana e pai nigeriano, Daley-Ward, que nasceu em 1989 na Inglaterra, é poeta, atriz e modelo. Em contato com o universo da escrita desde a infância, seu trabalho é conhecido por explorar temas acerca de identidade, saúde mental, autoconhecimento e crescimento pessoal, com *insights* profundos sobre as complexidades inerentes à vida. Sua estreia no meio literário veio em 2014 com uma auto publicação que foi reeditada, três anos depois, pela editora *Penguin Books*, nomeada *Bone* (2017). Navegando por temáticas às vezes concorrentes, como religião e desejo, essa obra foi muito bem recebida e ganhou reconhecimento por detalhar experiências de como foi crescer como uma mulher negra britânica de primeira geração e por explorar, de maneira crua, a vulnerabilidade da condição humana. Para ela, performance e poesia caminham juntas, sendo comum suas aparições performando alguns de seus poemas não apenas em vídeos compartilhados em seu perfil no Instagram (Daley-Ward, 2024), como também em eventos, festivais literários, universidades e instituições culturais para os quais costuma ser convidada. Com textos que, algumas vezes, permanecem em um entrelugar da poesia e dos ensaios, Daley-Ward narra de modo profundo e visceral aspectos da vida, com um trabalho que vem ganhando fronteiras.

Por fim, temos Whitney Hanson, Instapoeta que acumula 3,1 milhões de seguidores e estampa a mensagem de que “poesia não é uma língua morta”⁵⁰ (Hanson, 2024a, tradução nossa) em sua biografia no Instagram. Nome com grande repercussão também no TikTok, rede na qual começou, ela é reconhecida como uma figura em ascensão no mundo da poesia nas redes sociais. Nascida em dezembro de 2000, em Bismarck, na Dakota do Norte, Hanson

⁵⁰ Original: “poetry isn’t a dead language”.

defende a ideia de que a poesia é uma chave para desbloquear a verdadeira vulnerabilidade e a conexão profunda entre as pessoas, cativando quem a segue a partir de suas leituras poéticas comoventes e repletas de sentimentos. Suas publicações contam, em sua grande maioria, com a aparição da própria poeta que coloca seu rosto da poeta, em fotos que capturam momentos de sua vida ou em vídeos com leituras performadas, promovendo grande identificação por parte quem a segue.

A partir dessas nove Instapoetas elencadas e das tonalidades diversas encontradas entre elas, decidimos aprofundar nossos critérios anteriormente estabelecidos para, assim, afunilar nosso objeto selecionado para pesquisa. Primeiramente, retomemos o que já havia sido apontado como necessário para ser, de fato, Instapoeta: produzir uma poesia que realmente se faça no Instagram; possuir uma expressividade na rede evidenciada através dos números; apresentar interação com os seguidores-leitores de modo destacável; e ter uma conta que mescle vida pessoal e vida profissional. Diante desses pontos, buscamos estabelecer um outro critério, relacionado aos demais, que também se fizesse essencial para determinar tal recorte, tendo em vista as contas remanescentes e as nuances desse movimento significativo do cenário literário digital. Assim, lembrando que partimos da produção de Kaur como precursora, notamos ser primordial também olhar para as temáticas abordadas por cada autora, definindo como critério uma afinidade explícita com questões concernentes aos anseios e às pautas feministas.

Assim, excluímos, em uma análise comparativa, seis poetisas que mais se distanciavam desses parâmetros agora adicionados para recorte. São elas: Klingenberg, Daley-Ward e Marie, por apresentarem menor expressividade no que tange ao reconhecimento em números na rede; Jocelyn e Angemeer, por, além da questão numérica, não se aproximarem tanto quanto as demais da temática selecionada; e Leav, por não focalizar, de modo sobressalente, em aspectos caros à luta feminista. Logo, ficamos com três Instapoetas que mais se aproximavam da união desses aspectos, sendo elas Amanda Lovelace (@ladybookmad), Nikita Gill (@nikita_gill) e Whitney Hanson (@whitneyhansonpoetry). Diante disso, apresentaremos agora em mais detalhes o trabalho de cada uma a fim de visualizar e destrinchar suas especificidades e seus pontos de contato. A partir disso, conseguiremos compreender suas identidades literárias particulares e também verificar, posteriormente, como esses projetos poéticos dialogam entre si em meio a essa busca coletiva que se conecta e promove conexões em busca de emancipação, direitos e conquistas para as mulheres.

2.2 OS PROJETOS POÉTICOS DE AMANDA LOVELACE, NIKITA GILL E WHITNEY HANSON

Como visto até agora, é expressivo o modo como as mídias sociais têm se tornado parte essencial da vida humana e do contato social. Seja para comunicação ou para representação do mundo e de si mesmo, essas novas tecnologias aparecem como primordiais em uma sociedade hiperconectada que recebe estímulos tecnológicos – a todo instante e de diversas fontes. Pensar nas mulheres que, através do *online*, conquistam uma base sólida de seguidores, criando comunidades das mais diversas possíveis, faz-nos destacar que essa abertura do digital as permitiu extrapolar a linearidade e os modelos heterogêneos de toda uma tradição literária estabelecida durante séculos. Com mais oportunidades e podendo estabelecer contato com pessoas de todo o globo, esse público historicamente marginalizado consegue ampliar suas maneiras de consumir e, mais ainda, de produzir cultura, entrando em um círculo literário que sempre se fez exclusivo e fechado. Para além de um espaço de expressão, a Instapoesia se revela como um meio de empoderamento – tanto para quem escreve, quanto para quem é atingido por esses textos. Mesmo lidando com empecilhos de algoritmos e de uma sombra sempre presente de um *modus operandi* capitalista e patriarcal, pontos que ganham relevo em meio à Internet, essas mulheres obtêm êxito em construir espaço e reconhecimento para si mesmas e para aquelas que caminham junto a elas, em uma perspectiva sempre coletiva de empoderamento.

Em meio a esse cenário, considerar Lovelace, Gill e Hanson para esta pesquisa faz ressoar uma pluralidade de questões que podem ser exploradas e debatidas. Elas, que utilizam a plataforma do Instagram para compartilhar suas produções e, em medidas, estilos e formatos diferentes, completam seus trabalhos artísticos com outras práticas em suas respectivas realidades, trazem grande vulnerabilidade quando se colocam no digital. Com uma constância regular de postagem no *feed* e de aparecimento nos *stories*, conseguem reafirmar uma presença que se faz marcante e deixa seu público engajado, além de sempre permanecerem na expectativa por novas publicações, por contatos cada vez mais próximos e por novidades. Somado a isso, a realidade praticamente ao vivo da Internet possibilita que o *feedback* instantâneo de seguidores funcione como um termômetro em tempo real para regular o caminho a ser seguido, favorecendo uma progressiva melhora do modo como tudo é compartilhado e construído em território digital.

Ainda, o fato de não precisarem, necessariamente, de agentes para intermediar a criação e o compartilhamento de seus trabalhos, como editoras e agentes literários, faz com que essas

Instapoetas consigam ter um domínio maior sobre as próprias obras e sobre o modo como são apresentadas ao público. Essa relativa autonomia se manifesta tanto na escolha dos temas quanto na forma de endereçamento às leitoras, permitindo que construam uma relação mais direta, afetiva e dialogada, sem a mediação prévia de instâncias tradicionais de consagração. No entanto, esse movimento não está isento de contradições e riscos. É necessário também mencionar que existem uma série de problemas técnicos e políticos associados a essa dinâmica, como a dependência tecnológica, que implica submeter-se às constantes mudanças de interface, de termos de uso e de alcance algorítmico das plataformas, bem como a necessidade de atualização permanente para lidar com questões como pirataria, direitos autorais e segurança de dados. A possibilidade de cópias não autorizadas, a circulação de capturas de tela sem crédito, a apropriação indevida de versos e a vulnerabilidade a ataques de *hackers* – que podem derrubar perfis, apagar conteúdos ou sequestrar contas – evidenciam que essa liberdade é construída sobre uma infraestrutura marcada por assimetrias de poder e por interesses corporativos. Desse modo, ainda que a Instapoesia amplie as margens de ação das autoras e reconfigure os modos de publicação e circulação literária, ela o faz em um terreno instável, no qual a agência conquistada convive com formas renovadas de controle, precariedade e exposição, exigindo das poetisas um trabalho contínuo de negociação com as condições materiais e políticas que sustentam o ambiente digital em que suas obras existem.

Nessa perspectiva, o intuito das subseções que se seguem a partir de agora é explorar um pouco mais do universo de cada uma dessas Instapoetas, por enquanto de modo majoritariamente isolado. A partir de seus conteúdos *online*, nosso interesse se concentra em conhecer os processos criativos de cada artista, investigar como é o universo da arte e da escrita para elas, descobrir quais obras publicaram e no que focalizam, visualizar quais outras mídias sociais se fazem relevantes em suas carreiras, observar suas interações com seguidores-leitores, entender como se colocam e se projetam a partir da internet, analisar postagens que reverberam e se destacam, descobrir projetos para além do campo literário, entre outros aspectos que se mostrem relevantes. A ideia é percebê-las individualmente, nesse primeiro momento, para somente depois estabelecer conexões, não só entre elas, mas também considerando Kaur, a partir do que encontrarmos. Diante dessa proposta, começemos com Amanda Lovelace.

2.2.1 Amanda Lovelace: poéticas de sobrevivência e reencantamento

Criada em uma pequena casa na costa de Nova Jersey, nos Estados Unidos, Lovelace foi inspirada por vários aspectos do período em que viveu nessa região, a citar contos de fada e

histórias fantásticas que leu, assistiu ou imaginou enquanto vivia com seus pais. Escrevendo desde a infância, viu também na música uma inspiração para sua carreira como escritora, tendo postado poesias em fóruns *online*, quando pré-adolescente, e lido seus poemas com grupo de poesia em um café local na adolescência. Contudo, foi apenas adulta que Lovelace decidiu postar suas produções em sua conta do Tumblr, movimento que deu certo e a incentivou a continuar. Em 2016, depois de reunir suas poesias e editá-las, auto publicou sua primeira coleção de poesia, republicada no ano seguinte por uma editora, *The princess saves herself in this one* (2017a) – que chegou ao Brasil sob o título *A princesa salva a si mesma neste livro* (2017b). Essa obra, que conta a história de sua vida com um contorno de conto de fadas e perspectivas feministas, gerou grande identificação por parte das pessoas, chamando atenção de diferentes grupos. Ao ser entrevistada pela revista *Mimp*, em 2017, Lovelace comenta exatamente sobre essa relação estabelecida com leitores e sobre sua intenção com essa obra:

Um dos meus objetivos ao publicar *A princesa salva a si mesma neste livro* era ter a oportunidade não apenas de minha voz e história serem ouvidas, mas também de me conectar com outras pessoas — especialmente mulheres jovens — que sentem que carregam as mesmas lutas que eu. E foi exatamente isso que aconteceu. (...) Desde que tomei a decisão de auto publicar *A princesa salva a si mesma neste livro*, senti um senso avassalador de comunidade e irmandade⁵¹ (Lovelace, 2017c, tradução nossa).

Ainda mais especificamente, a autora destaca seu desejo de falar para mulheres jovens e de, assim, conectar-se a elas, o que se coaduna com o que estamos construindo ao longo desta pesquisa. Esse senso de irmandade, analisado nos poemas e no projeto de Kaur durante o primeiro capítulo, também colabora para a construção dessa grande rede de mulheres que, juntas, que pensam em melhorias e lutam para que elas se tornem realidade. Ao convidar essas leitoras a reconhecerem experiências comuns, a poeta ajuda a tecer vínculos que ultrapassam fronteiras geográficas e culturais, fazendo com que a leitura se converta em um espaço de reconhecimento mútuo. Desse modo, o gesto de “falar para” mulheres jovens se transforma em um “falar com” e “falar junto”, no qual as leitoras não apenas recebem a mensagem, mas se veem encorajadas a narrar as próprias trajetórias, inserindo-se ativamente nessa rede que se expande a cada nova voz que se reconhece e se afirma. Na mesma entrevista, Lovelace (2017c) menciona como é confortável a sensação de ver mulheres apoiando mulheres de modo geral, independentemente da área, comparando-a a vestir um suéter quente durante uma tempestade

⁵¹ Original: “One of my goals with publishing the princess saves herself in this one was to have the opportunity not just for my voice and story to be heard but also to connect with others — especially young women — who feel they carry the same struggles I do. And that’s exactly what happened (...) Ever since making the decision to self-publish the princess saves herself in this one, I’ve felt an overwhelming sense of community and sisterhood”.

de inverno. Também destaca que, diferentemente do que é incentivado pela sociedade, verifica a ausência de competição, enquanto o sentimento que domina é o de orgulho.

Esse seu primeiro livro veio posteriormente veio a fazer parte da série “Women are some kind of magic” (As mulheres são uma espécie de magia), que se faz completa a partir da adição de outras duas obras: *The witch doesn't burn in this one* (2018a) e *The mermaid's voice returns in this one* (2019a), publicadas no Brasil respectivamente, como *A bruxa não vai para a fogueira neste livro* (2018b) e *A voz da sereia volta neste livro* (2019b) – todas apresentando a mesma linha temática que mescla o fantástico com questões feministas. Já a segunda série de poesia de Lovelace, a duologia “Things that h(a)unt” (Coisas que assombram), apresenta uma mudança na abordagem: traz uma atmosfera mais sombria e paranormal, embora permaneça com os aspectos profundamente pessoais. Dela fazem parte os títulos *To make monsters out of girls* (2018c), traduzido para a língua portuguesa sob o título *Transformando garotas em monstros* (2020a), e *To drink coffee with a ghost* (Bebendo café com um fantasma) (2019c). Foi enquanto terminava de escrever essa série que surgiu a ideia para a próxima, a trilogia “You are your own fairy tale” (Você é o seu próprio conto de fadas), que explora narrativas fictícias e personagens criados pela autora para explorar sentimentos e experiências, ainda no universo de contos de fadas sob a perspectiva feminista. *Break your glass slippers* (2020b), *Shine your icy crown* (2021b) e *Unlock your storybook heart* (Destrave o seu livro de contos do coração) (2022a) são os livros que fazem parte dessa coleção, com apenas os dois primeiros em língua portuguesa até o presente momento: *Quebre os seus sapatinhos de cristal* (2021a) e *Faça sua coroa de gelo brilhar* (2021c).

Em paralelo às produções literárias, Lovelace lançou um baralho e guia de oráculo em 2020 denominado “Women are some kind of magic 2020 Calendar: a year of quotes to inspire self-love” (Acredite na sua própria magia: um baralho e manual de 45 cartas) e, três anos depois, em 2023, lançou um segundo, chamado “Cozy witch tarot deck” (Baralho de tarô de bruxa acolhedora), que foi co-criado com a ilustradora Janaina Medeiros. Compartilhando o nome de sua primeira coleção, “As mulheres são uma espécie de magia”, a poeta também desenvolveu um calendário de parede para 2019 com treze poemas, repetindo o feito no ano seguinte, quando lançou “Women are some kind of magic 2020 calendar: a year of quotes to inspire self-love” (As mulheres são uma espécie de magia – calendário de 2020: um ano de citações para inspirar o amor-próprio), na mesma proposta. Já em 2021, Lovelace publicou seu primeiro livro independente de poesia, não se conectando a nenhuma coleção: *Flower crowns & fearsome things* (Coroas de flores e coisas assustadoras) (2021d). Inspirado na deusa grega Perséfone,

essa produção se dedica a explorar a complexidade da feminilidade moderna a partir de poemas elaborados pela autora.

Por fim, em 2024, lançou seu primeiro livro de colorir, um companheiro para o segundo baralho de tarô, denominado *Cozy witch tarot coloring book* (O livro de colorir de tarô de bruxa acolhedora) (2024c), que também conta com ilustrações de Janaina Medeiros, e publicou outros quatro livros, nenhum traduzido para o português até o momento. Um deles é seu primeiro livro adulto de não ficção, sobre bruxaria, intitulado *Make your own magic: a beginner's guide to self-empowering witchcraft* (Faça sua própria magia: guia para iniciantes em bruxaria empoderadora) (2024d), uma produção interativa que propõe a realização da própria magia. Além dele, publicou *Your magical journal: a place for self-reflection, spellwork, and making your own magic* (Seu mágico diário: um espaço para auto-reflexão, feitiçaria e criação de sua própria magia) (2024e), *She followed the moon back to herself* (Ela seguiu a lua de volta para si mesma) (2024f) e *Your magical life: a young witch's guide to becoming happy, confident, and powerful. (Sua vida mágica: um guia para uma jovem bruxa se tornar feliz, confiante e poderosa)* (2024g). Diante de todas essas menções a publicações de Lovelace, fica notória a expressividade da escritora no que tange às produções e ao alcance dessas, que são bastante populares e influentes no gênero da poesia moderna.

Para além de toda essa parte impressa do trabalho de Lovelace, que lhe rendeu várias indicações a prêmios, a escritora também é presença constante em sua conta do Instagram (Lovelace, 2024a), ambiente que colabora para o estabelecimento (e consolidação) de sua conexão com suas leitoras-seguidoras que com ela dividem experiências e vivências. Lá, a autora reflete sobre a vida e os desafios a ela inerentes, mesclando aparições que falam sobre sua vida pessoal e sobre trabalho. Como comentado, é constante a adoção de abordagens feministas e as interpretações modernas de contos tradicionais, o que também ganha relevo em suas publicações, as quais buscam combinar elementos de fadas e mitológicos a temas e discussões atuais. Essa sua forma de subversão, juntamente a temáticas de resistência, trauma, cura e empoderamento, marcam os conteúdos por ela produzidos, resultando em um *feed* que mistura poesia, reflexões pessoais e *insights* sobre seus processos criativos. A poesia, que para ela envolve muita liberdade e sempre significou um escape emocional, tem possibilitado que muitas coisas, antes ignoradas nas conversas e nas mídias em prol de um conforto masculino, como ela mesma comenta (Lovelace, 2017c), sejam tematizadas. Dessa forma, mulheres têm conseguido produzir livros com seus próprios pensamentos, suas próprias paixões e preocupações, o que funciona como um impedimento para que sejam deixadas de lado. Assim, com o compartilhamento de suas produções e o recebimento de *feedbacks*, Lovelace se sente

menos sozinha e reconhece que seus sentimentos são validados, ajudando não apenas a si mesma, com um movimento de tirar essas palavras de dentro de si, mas, também, fazendo com que sua arte se torne ferramenta de ajuda para quem a encontra.

Ainda enquanto fala sobre poesia, Lovelace (2017c) traz à tona o nome de Kaur. Aponta que, anteriormente, o ambiente poético era completamente dominado por escritores homens, brancos, cis e hetéros. Contudo, Kaur estremece essa hegemonia ao ser o nome que dominava, naquela época, todas as listas de mais vendidos com a sua primeira obra, *Milk and honey* (2015), definida pela estadunidense como um livro político e altamente centralizado em mulheres. Desse modo, a hostilidade associada às mudanças instauradas por Kaur no gênero e ao sucesso da Instapoeta se relacionam diretamente ao fato de as pessoas odiarem mudanças, “(...) especialmente quando são feitas pelas mãos de uma mulher, e ainda mais quando elas são de uma mulher de cor”⁵² (Lovelace, 2017c, tradução nossa) e confirmam que ela fez algo revolucionário. A poesia aparece, então, como um meio através do qual as experiências, os pensamentos e as dores das mulheres podem finalmente ser mostradas colocadas, de modo autêntico, publicamente.

Agora, tendo feito esse levantamento de informações sobre a autora, torna-se relevante olhar para o Instagram da poeta a fim de desenvolver algumas análises. Primeiramente, é interessante notar que Lovelace é a única Instapoeta selecionada cujo nome de usuário não corresponde ao seu próprio nome – e sim a “senhora louca por livros”. A escolha da poeta, que reforça a ideia de uma persona construída em diálogo com o universo das mídias sociais, parece se associar ao seu amor por livros e literatura, além de ser uma forma de criar uma marca pessoal distinta e, ainda, atrair seguidores que compartilham interesses semelhantes (os quais possivelmente chegam ao seu perfil a partir de uma pesquisa mencionando esses termos). Ao optar por esse nome, Lovelace se apresenta menos como uma “autora distante” e mais como alguém que ocupa, simultaneamente, o lugar de leitora, de fã de histórias e de participante ativa de uma comunidade literária. A fim de aprofundar nossa análise, vejamos o *feed* da escritora em sua conta do Instagram (Figura 19):

⁵² Original: “(...) especially when it’s done at the hands of a woman, and even more so when it’s a woman of colour”.

Figura 19 - Captura de tela do *feed* de Amanda Lovelace no Instagram

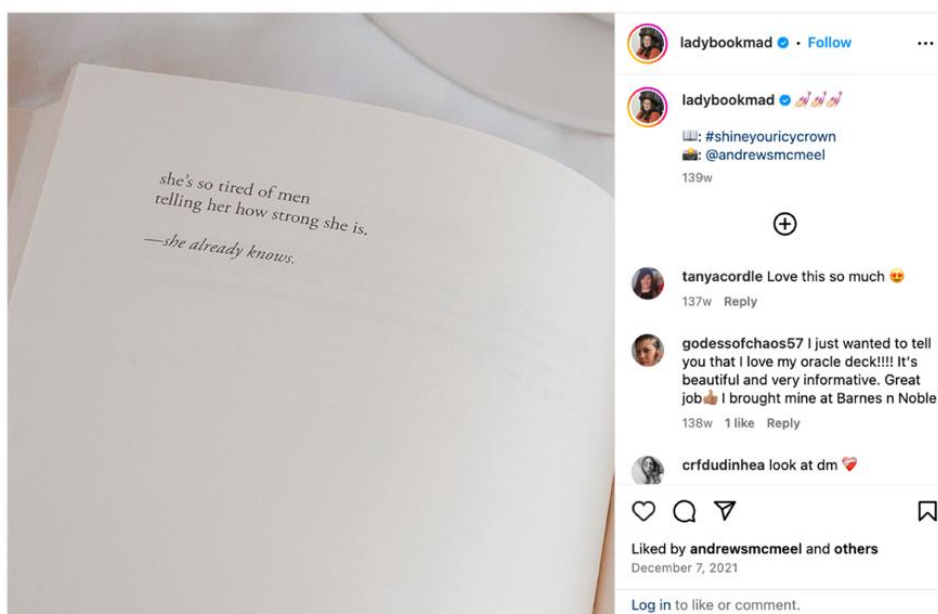


Fonte: Lovelace, 2024a

Ao focar em seu *feed* (figura 19) notamos que, ao publicar trechos de seus livros, seja por meio de digitalizações ou de fotos das páginas publicadas no meio impresso, é comum que a escritora coloque ilustrações, até mesmo coloridas, para aumentar o impacto e suplementar a própria mensagem passada. A partir desse aspecto visual característico e esperado da rede, Lovelace também proporciona a criação de um espaço de identificação e compartilhamento de experiências em seu perfil, o que, somado ao envolvimento ativo da poeta com seus seguidores-leitores a partir de comentários, promove uma sensação destacável de intimidade. Ainda em suas publicações, a poeta mescla detalhes sobre sua vida, como as tatuagens recém feitas (Lovelace, 2024h), e sobre seu trabalho, como o guia de obras publicadas em 2024 (Lovelace, 2024i) a fim de facilitar a navegação do leitor.

Parece haver, assim como as próximas Instapoetas a serem analisadas, um teor da oralidade e da vocalidade no projeto de Lovelace, assim como encontramos em Kaur – embora em diferentes gradações. Ainda, o caráter feminista é parte inerente de seu trabalho, mesmo quando não há elementos fantásticos. É o que vemos na publicação abaixo (Figura 20):

Figura 20 - Poema de Amanda Lovelace compartilhado em seu Instagram



Fonte: Lovelace, 2021e

Nesse poema de Lovelace, que podemos traduzir como: “ela está tão cansada de homens/ dizendo o quão forte ela é/— ela já sabe”, cuja foto foi tirada pela própria editora (que também curtiu o *post*), percebemos uma estrutura bem similar ao que encontramos até o momento em análises de Instapoesia: letras minúsculas, versos curtos e linguagem acessível

constroem uma mensagem poderosa acerca de um assunto que diz respeito às mulheres. Temos um poema que é feito de, para e sobre mulheres. Quando encontramos, no segundo verso, um reconhecimento de sua força feita por um terceiro, um homem, é criada a expectativa de que a validação dessa característica venha de fora. Todavia, a resposta final, presente no último verso, subverte essa expectativa, destacando que a força dessa mulher não precisa ser validada por outros; ela já está ciente de sua própria força e não precisa de confirmação externa para se sentir empoderada. Sugerindo que o reconhecimento externo é irrelevante e até mesmo cansativo, o autoconhecimento aparece como um importante pilar para o empoderamento dessa mulher.

Ultrapassando os conteúdos de poesia, também é possível encontrar diversas fotos de cartas de tarô, provenientes de seus baralhos, sendo compartilhadas pela autora, que não esconde sua proximidade e afinidade com questões místicas. As publicações que envolvem esses objetos não se restringem a apresentar o conteúdo visual, mas trazem uma mensagem na legenda relacionada ao significado e à leitura da carta. Um exemplo pode ser visto no *post* abaixo da escritora (Figura 20):

Figura 21 - Publicação de Amanda Lovelace sobre uma das cartas de seu tarô



Fonte: Lovelace, 2022b

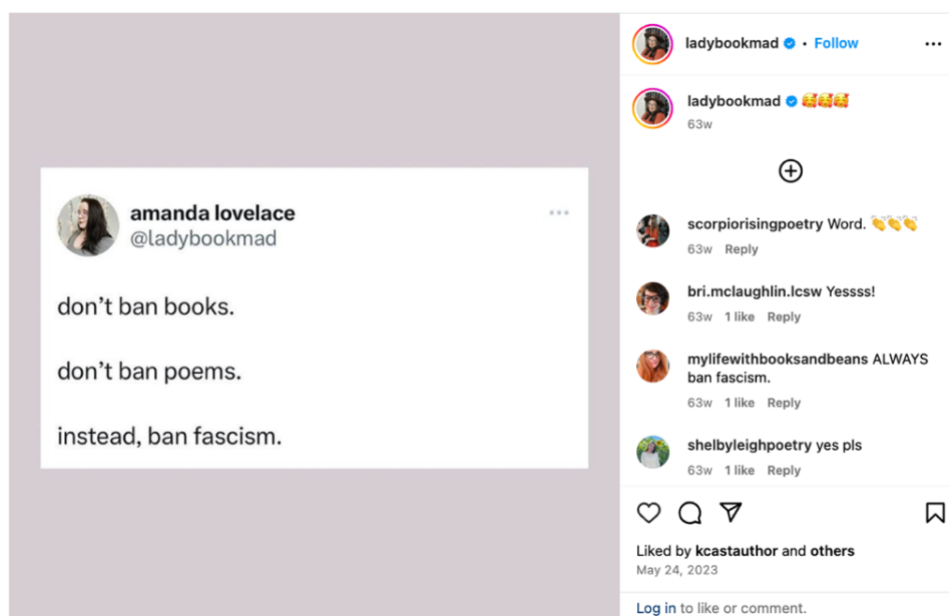
Na legenda⁵³, encontramos uma mensagem poderosa que diz respeito a ser o autor de

⁵³ Tradução nossa: “uma mensagem que todas nós precisamos agora. sempre haverá aquelas pessoas que se sentem desconfortáveis quando você faz algo que não é ‘conforme o roteiro’ que criaram para você em suas mentes. deixem-as se sentirem desconfortáveis. apesar do que se convenceram, elas não podem decidir seu destino. você é a única que segura a caneta da sua história, e você pode escrevê-la da maneira que achar melhor.”

sua própria história. Como está escrito na carta, o que se sugere é que o seguidor-leitor “tome o controle de sua própria narrativa”, pois, apesar das opiniões e expectativas externas, somente você tem o controle sobre seu próprio destino. A metáfora de possuir a "caneta da sua história"⁵⁴ é extremamente representativa e simboliza a responsabilidade e o poder de escrever sua própria vida, tomar decisões e seguir o caminho que escolher sem se deixar guiar por anseios e atribuições externas. Apesar da mensagem falar de modo amplo sobre pessoas que irão tentar decidir por você, podemos associar essa figura a toda uma estrutura social que deseja limitar mulheres e torná-las coadjuvantes de suas próprias histórias. O que se tem como saída, portanto, é a libertação diante de expectativas e decisões impostas, sugerindo uma fidelidade a si mesmo e às próprias pretensões. Diferentemente de obedecer a uma ordem patriarcal que centraliza e coloca como dominante a figura masculina, a proposta sugerida é de ter e permanecer com suas próprias convicções sobre a vida e sobre o que é melhor para si.

Por último, é também interessante ilustrar um aspecto que se faz relevante no projeto de Lovelace: o fato de a escritora não se calar diante de questões sociais, mas colocar-se de modo direto e incisivo (Figura 22):

Figura 22 - Publicação de Amanda Lovelace no Instagram sobre o fascismo



Fonte: Lovelace, 2023

Inicialmente, vale comentar esse movimento de publicar postagens de outras redes no Instagram. Esses cruzamentos de plataformas do digital aparecem como uma maneira eficaz de

⁵⁴ No original, “the pen to your story”.

divulgar o próprio trabalho em outros ambientes e de conseguir mais interação, colaborando para que o seu reconhecimento numérico se amplie e para que mais comunidades se formem em variados ambientes. Retomando o conteúdo da publicação, destaca-se o uso do imperativo em sua construção: “não proíba livros/ não proíba poemas/ em vez disso, proíba o fascismo” (tradução nossa). Sabemos que, quando um regime fascista chega ao poder, a eles é interessante banir tudo aquilo que possa promover pensamentos destoantes de seus domínios. Historicamente, existe uma forte tendência a banir livros e outras formas de expressão escrita que consideram indesejáveis ou ameaçadoras ao seu controle e a sua ideologia, buscando um controle total da população – não somente da economia e política, mas também, e principalmente, da cultura e da mente das pessoas. Isso ocorreu com a própria Kaur que, em 2022, viu grupos de vários estados norte-americanos tentando proibir, e em alguns casos obtendo êxito, seu primeiro livro em escolas e bibliotecas. Argumentando que essa decisão partia do conteúdo violento da obra, na verdade sabemos que diz respeito à abordagem de temas como violência e abuso sexuais vivenciados por mulheres mais novas e feminismo. Em verdade, como coloca Lovelace, a saída é banir regimes totalitários, e jamais a Literatura. Esse teor ativista da poeta é, também, marca importante de Gill, próxima Instapoeta a ser analisada.

2.2.2 Nikita Gill: mitos, monstros e mulheres em reescrita feminista

Gill escreve desde pequena. Para se ter uma ideia, foi aos doze anos que foi publicada pela primeira vez: uma história de não ficção de sua autoria figurou as páginas de um jornal na Índia. Em 2015, a poeta começou a compartilhar sua poesia no Tumblr e hoje tem quase 900 mil seguidores no Instagram, plataforma na qual continua a compartilhar seu trabalho. Não podemos deixar de citar que Gill (2022a) afirma não gostar de ser considerada Instapoeta, uma vez que sente que esse epíteto é quase invariavelmente usado para escritoras mulheres marginalizadas que se fazem presentes no *online* depois de não conseguirem passar pelos meios tradicionais. De qualquer modo, desde que começou, a poeta utiliza suas mídias para apoiar as histórias e desafios enfrentados por imigrantes, frequentemente amplificando vozes desse grupo e buscando que as pessoas tomem conhecimento acerca de questões pertinentes às esferas socioeconômica e política. Sua vivência como mulher imigrante, assim como Kaur, é um fator decisivo em sua prática poética e em seus posicionamentos, a exemplo do apoio público a políticas mais inclusivas e humanitárias tanto para imigrantes, quanto para refugiados. Quando aborda essas temáticas, independentemente se em poesias ou compartilhando notícias (como a

Figura 23, abaixo, exemplifica), reconhece a complexidade e a humanidade por trás das narrativas de deslocamento forçado e migração, sempre com o intuito de desconstruir preconceitos e paradigmas e chamar atenção para situações relevantes.

Figura 23 - *Story* de Nikita Gill sobre imigrantes



Fonte: Gill, 2024a

Compartilhando a publicação de outra conta, Gill traz à tona o preconceito muitas vezes enraizado contra o grupo mencionado. Encontramos, na imagem da senhora segurando um cartaz com os dizeres “Se você está culpando imigrantes, está olhando na direção errada” (tradução nossa), uma questão-chave para a temática: o fato de que culpar imigrantes, seja por problemas sociais ou econômicos, infelizmente uma prática comum, se qualifica como um desvio das verdadeiras causas dos problemas enfrentados pela sociedade – prejudicando, conseqüentemente, o avanço no que tange a essas questões. Outro exemplo que é significativo é sua constante crítica ao conflito em Gaza⁵⁵ e às forças que perpetuam essa violência sem

⁵⁵ Vale mencionar que a situação em Gaza é complexa e envolve uma longa história de conflitos e tensões entre israelenses e palestinos, remontando desde antes da fundação do estado de Israel, em 1948. Apresentando uma questão multifacetada com raízes profundas e implicações humanitárias graves, o recente escalonamento desse conflito, iniciado em outubro de 2023, ocorreu com a invasão de militantes do Hamas no território israelense por terra, mar e ar (COMO COMEÇOU..., 2024). Desde então, a região vem enfrentando a falta de eletricidade e combustível, o que forçou o fechamento de instalações de tratamento de água e levou a uma crise de saúde pública.

tamanho. Suas postagens, então, aparecem como uma forma de promover reflexões acerca da seriedade e do absurdo que envolvem esse evento e de difundir o questionamento de respostas internacionais, extremamente falhas até o momento, e a necessidade urgente de soluções pacíficas. Uma das tantas vezes em que fala sobre isso é vista no *post* abaixo (figura 24):

Figura 24 - Publicação de Nikita Gill sobre a morte de crianças em Gaza



Fonte: Gill, 2024b

Em um compilado de três imagens, cujo crédito de autoria é fornecido através da legenda, Gill apresenta parte da realidade vivida por aqueles que sofrem em Gaza. A primeira, evidenciada acima, contém uma ilustração e uma frase extremamente fortes e simbólicas – sendo as outras duas imagens um *tweet* e uma captura de parte de uma entrevista. Com uma flor vermelha que tem lágrimas saindo de si, encontramos a informação de que, “se você fosse a um funeral por dia por cada criança morta em Gaza, levaria 43 anos para comparecer a todos” (tradução nossa). Por meio desse dado, alarmante e assustador, é possível imaginar o tanto de vítimas desse conflito, as quais recebem a solidariedade e a empatia da poeta a partir da própria legenda⁵⁶, quando são colocadas como nossa responsabilidade, e não um “outro” distante e afastado.

Quase 80% da população foi obrigada a deixar suas moradias (FAIXA..., 2024), resultando em mais de 30 mil mortos até o momento.

⁵⁶ “Cada vila bombardeada é minha cidade natal - James Baldwin.


E cada criança morta é minha criança, cada mãe em luto é minha mãe, cada pai chorando é meu pai, essas pessoas são todas nossas, elas nos pertencem e nós pertencemos a elas. Elas não são ‘outras’ para nós. Elas são todas nossas e nós somos delas” (tradução nossa).

Antes de avançar para outras temáticas que fazem parte do projeto poético da Instapoeta, cabe citar que sua escrita nem sempre foi bem recebida. Com um percurso literário marcado por uma série de rejeições por parte das editoras tradicionais, Gill recorreu à auto publicação de seus dois primeiros livros: *Your body is an ocean: love and other experiments* (Seu corpo é um oceano: amor e outros experimentos), em 2012, e *Your soul is a river* (Sua alma é um rio), no mesmo ano – esse republicado, em 2016, pela editora *Thought Catalog Books*. Depois de partilhar seu trabalho *online*, a escritora conseguiu atrair a atenção não só de leitores, mas também de editoras, que passaram a se interessarem pela sua produção e publicá-la. Em ordem cronológica, temos as coleções: de poesias, *Wild Embers: poems of rebellion, fire and beauty* (Brasas selvagens: poemas de rebelião, fogo e beleza) (2017); de prosa e poesia, *Fierce Fairytales: poems and stories to stir your soul* (2018a) – traduzido para a língua portuguesa pela editora *Darkside*⁵⁷ sob o título *Contos de fadas & poemas vorazes para alimentar a alma* (2022b) –; de poesia, *Your heart is the sea* (Seu coração é o mar) (2018b); de prosa poética, *Great Goddesses: life lessons from myths and monsters* (*Grandes deusas: lições de vida através de mitos e monstros*) (2019a); de romance em versos, *The girl and the Goddess: stories and poems of divine wisdom* (2020) – sua segunda e última obra traduzida para o português, *Menina deusa: um mito moderno* (2024c) –; e os dois últimos de poesia, *Where hope comes from: poems of resilience, healing, and light* (De onde vem a esperança: poemas de resiliência, cura e luz) (2021) e *These are the words: fearless verse to find your voice* (*Essas são as palavras: versos destemidos para encontrar sua voz*) (2023a).

Posteriormente, Gill também escreveu um dos seis livros de uma série baseada no programa de ficção científica mais antigo do mundo, *Doctor Who*, chamado *Doctor Who: the angel of redemption: a 2010s story* (Doctor Who: o anjo da redenção – uma história dos Anos 2010) (2023b) e uma obra ilustrada destinada a crianças, *Animal tales From India: ten stories from the Panchatantra* (Contos de animais da Índia: Dez histórias do Panchatantra) (2023c). Tendo em vista todos os títulos elencados, torna-se evidente como é extensa a lista de publicações de Gill, que também mescla essas realizações no impresso aos compartilhamentos *online*, maximizando seu alcance, impacto e sua visibilidade. A fim de analisar sua presença no digital, vale começar com a observação do *feed* da autora no Instagram (Figura 25):

⁵⁷ É interessante mencionar que, no site da editora, encontramos o seguinte comentário: “Os admiradores de Rupi Kaur certamente se encantarão com os poderosos poemas de Nikita Gill. Gill dedica-se sobretudo a explorar as emoções e as marcantes, por vezes dolorosas, influências que pessoas significativas deixam em nossas vidas” (UMA NARRATIVA..., 2024), uma aproximação que vai ao encontro do que este trabalho pensa.

Figura 25 - Captura de tela do feed de Nikita Gill no Instagram



nikita_gill Follow Message


683 posts 797K followers 1,813 following


Nikita Gill she/her


Writer


I make things. Represented by Niki Chang @davidhighambooks.


www.sjp.co.uk/individuals/skyarts-invaluable-advice?utm_source=Social&utm_medium=



















POSTS
REELS
TAGGED


S&S UK wins heated four-way auction for Gill's 'extraordinary' verse novel



Simon & Schuster UK has won a 'heated' two-way auction for Nikita Gill and her new book by Nikita Gill

Charlotte Teasdale, communications officer for adult fiction, thought Gill and her new book might be a good fit for the publisher's diverse range of titles. Gill's new book, which is a verse novel, will be published by headline on 10 October 2024.





In another universe, I meet my mother when she is a child. We go for a walk at the seaside and she tells me all the things she loves about the world. We share a hundred jokes and she laughs so easily, without a single worry. I want to meet that version of her. Wide eyed and full of joy. Easy laughter and carefree. Before the same world she loved so deeply broke her heart.

- Nikita Gill

If by chance you find yourself caught between an earthquake and a bomb, finding no shelter from a sky made of ash and a ground that is cracking open, I hope you find your way to the embrace of a calm sea. I hope the boat that brings you takes you to safety. And when you reach that foreign land there are people there to dry your tears, hold your tired body from your long journey and welcome you with open arms. I hope you hear what the cadence of mercy sounds like then. And I hope you understand that this kindness, this mercy is all it means to be truly human in the end.

- Nikita Gill

A man tells me I have the single trait required to be a good mother: I know how to give until I am empty. And by this, he meant I am very good at breaking my soul into pieces for everyone I love. And I am good and quiet at being taken for granted. Can you blame me? I come from a legacy of women who were raised to be useful rather than joyful. Once upon a time, even my grandmother was just a little girl. She loved flowers and had a laugh as free as a cascading waterfall. That was before she was made to carry the weight of a crumbling family on her back. How can I look at the skies with hope and think that I would not have to carry them too? Every woman I have loved has been Atlas. Holding the heavens on her shoulders, giving and giving until she is devoured.

- Nikita Gill

The Versions of People You Will Never Forget

The first crush who gave you both crooked smiles and butterflies in your stomach. The teacher who put hope into your hands and changed your life. Your mother when she told you she was proud of you. Your childhood hero who inspired the courage you never know lived in your heart. The person who told you the world may not be kind but you can make it kinder. The person who hugged you when you were a hurricane. Your sister when she helped you pick up the pieces of your shattered heart. Your childhood best friend looking back at you from an old car as her family drove away. The lover who taught you what real love looked like. The lover who walked away because it was the kindest thing to do. Your grandmother when she handed you a piece of family history. Your father the first time you saw him cry. How the man chosen from your friend's eyes the last time you ever saw him. The person who taught you to fly instead of fall. Every almost love that lives as a ghost in your museum heart. The child you used to be wishing, hoping, dreaming on the stars and the night sky.

- Nikita Gill

Wolf and Woman

Some days I am more wolf than woman and I am still learning how to stop apologising for my wild

- Nikita Gill

Everything is on fire, but everyone I love is doing beautiful things and trying to make life worth living, and I know I don't have to believe in everything, but I believe in that.

- Nikita Gill

Girl is devoured. World blames the girl. Girl wonders how this could happen to her. Girl loses her mind. Girl gets angry. Girl wants to be heard but every time she tells someone, her voice feels coated with tar. Girl feels the wound inside her grow. Girl is afraid the second will one day get so big she will drown in it. Girl finally tells someone and they ask what did she do to ask for it. Girl doesn't speak of it again. Girl wonders if she deserved it. Girl tries to forget. And tries to forget. And tries to forget. But memories have teeth that become fangs. And fangs have never learned how to let go. Eventually she becomes a locked door. Eventually she learns that she is no feast. Eventually she learns that to devour is better than to be devoured. Eventually she becomes the wolf they fear.

- Nikita Gill

I'm just trying to become someone who the child inside me will not hate. I'm trying to be everything she needed and did not receive. She is so lonely still. It's not fair that she is so lonely still.

- Nikita Gill, Excerpt

"Some people are born with tornados in their lives, but constellations in their eyes. Other people are born with stars at their feet, but their souls are lost at sea."

- Perspectives, Nikita Gill

Em um movimento visto em grande parte das Instapoetas que optam por publicar tradicionalmente através de editoras, o diálogo com a internet é feito a partir de trechos digitalizados de poemas já veiculados ou de fotos das páginas dos livros, além da publicação de novidades fornecidas em primeira mão por meio das redes. Para além desse conteúdo, encontramos o compartilhamento de fotos de si mesma, trechos de suas entrevistas e vídeos falando sobre suas produções, entre outros, em uma combinação que é responsável por criar o ambiente diversificado que é seu perfil no Instagram. Em suas postagens, Gill combina poesia com recursos visuais marcantes, tendo já afirmado que muito dos temas que aborda configuram o tipo de texto que gostaria de ter lido enquanto criança (Gill, 2022a). Percebemos que, a partir de seu modo de aparecer e performar no *online*, ela consegue criar uma comunidade de apoio que promove um espaço confortável para discussões e compartilhamentos de experiências, a citar as histórias altamente pessoais que a ela são contadas. Esse é um reflexo direto da identificação sentida por parte de suas seguidoras-leitoras, encorajadas, por Gill, a usarem seus corpos como uma revolução silenciosa e a não permitirem que ninguém as torne em personagem secundário em suas próprias histórias.

É também nessa linha que a poeta constrói narrativas e histórias com teor feminista. Em seu livro *Contos de fadas & poemas vorazes para alimentar a alma* (2022b), por exemplo, encontramos uma Cinderela que se salva e uma Chapeuzinho Vermelho que se torna líder dos lobos, em uma atualização e subversão tipicamente feminista de estereótipos de gênero muitas vezes encontrados em contos de fadas tradicionais: garotas inocentes e dóceis que precisam ser resgatadas, princesas fisicamente lindas – ou seja, dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade – e silenciosas e homens que se fazem heróis. A leitura de Gill, então, propõe uma mudança estrutural significativa no modo como personagens femininas são construídas, fornecendo, por conseguinte, uma visão que foge dos papéis sociais atribuídos tiranicamente pelos moldes patriarcais, convergindo para a representação da mulher de modo mais semelhante ao que o próprio grupo enxerga e almeja. Essa mesma proposta é encontrada em outras autoras que também realizam essa busca, tais como Angela Carter que, em sua obra *A câmara sangrenta e outras histórias* (2017), escrita originalmente em 1979, propõe inúmeras reconstruções de personagens mulheres. Como exemplo, cabe citar o conto “O lobisomem”, no qual a heroína é uma menina que, já acostumada a andar pela floresta lotada de lobisomens, carrega uma faca para se defender. Nessa história, Carter subverte as personagens tradicionais de Chapeuzinho Vermelho, colocando a menina no lugar do caçador e a avó como lobisomem e bruxa. Ao deslocar os papéis de vítima, vilã e salvador, a autora tensiona a lógica moral original do conto e confere à protagonista uma agência antes inexistente, pois é ela quem observa, interpreta, age

e decide. Essa reescrita demonstra como revisitar narrativas canônicas permite não apenas expor estruturas patriarcais que atravessam essas histórias, mas também imaginar saídas em que meninas e mulheres se colocam no centro da ação, com desejo, ambivalências e capacidade de intervir no próprio destino.

Retomando o trabalho desempenhado por Gill, visualizamos uma busca política de redesenhar mulheres, seja quando estabelece um diálogo direto com suas seguidoras a partir do conteúdo de suas postagens, ou quando leva para o *online* construções poéticas que dialogam com essa mulher que é dona de si e que se reconhece como potência. Podemos ver um exemplo a partir do poema “Uma ode às mulheres destemidas”, compartilhado em seu Instagram (Figura 26), que celebra a coragem e a resiliência das mulheres que enfrentam as adversidades com bravura e são as responsáveis por escrever suas próprias histórias:

Figura 26 - Instapoema de Nikita Gill: uma ode às mulheres destemidas



Fonte: Gill, 2019b

Nessa construção, cuja tradução está na página 213, no apêndice A, Gill oferece um tributo às mulheres, utilizando um tom de empoderamento que faz afirmações como a primeira, encontrada ainda no primeiro verso, quando o sujeito do poema afirma que nenhum homem pode definir uma mulher, pois ela é a sua própria história. É ela quem incendeia o mundo e se faz inteira. A poeta explora, ainda, uma poderosa jogada linguística ao falar da transformação,

feita por uma mulher, de uma *history* (história) em “*herstory*”. Nessa última, encontramos um neologismo feminista, cunhado pela ativista e escritora Robin Morgan em 1968, que chama nossa atenção para a presença do pronome possessivo feminino de língua inglesa, *her*, que se aglutina com “*story*”, o qual traduziríamos, de modo isolado, para estória no português. Apesar da mudança sutil de sentido, a sonoridade fica a mesma em inglês e, com isso, temos a proposta de uma transformação da história construída a partir da perspectiva dele, do homem – pois encontramos o pronome possessivo masculino *his* somado à “*story*”, podendo ser lido *his-story* – em uma história com ênfase na perspectiva feminina. Desse modo, é uma história tradicional contada a partir de um olhar masculino e dominante sendo reescrito ou reinterpretado de acordo com as contribuições, vivências e experiências das mulheres, com o neologismo funcionando como um gesto crítico e político, trazendo à tona as vozes femininas como protagonistas.

Por último, também é interessante sublinhar que Gill promove reflexões acerca da importância da solidariedade e da união femininas, criticando padrões de competição e de cobrança excessivos que são impostos a esse grupo. É isso que seu poema “Se todas as garotas”⁵⁸ evidencia (Figura 27):

Figura 27 - Publicação de Nikita Gill com poema sobre solidariedade feminina



Fonte: Gill, 2018c

⁵⁸ No original, “*If all girls*”.

Com um poema crítico sobre a sociedade em que vivemos (ver apêndice A, p. 214), Gill reconhece o fato de que, desde novas, mulheres são ensinadas sobre como devem se comportar e, até mesmo, pensar. Oriundos dessa realidade, visualizamos incentivos à competição entre mulheres e ensinamentos de ódio pelo próprio corpo, em uma relação nada saudável consigo mesma e com as que caminham junto de si. Em contraste a essa realidade, a produção poética sugere que, se fossem ensinadas a amar umas às outras de modo intenso, o mundo seria mais bonito. Há, portanto, essa sugestão implícita de mudança no modo como criamos mulheres em nossa sociedade para que esse seja um processo baseado no amor e no apoio mútuo. Através de uma estrutura simples e extremamente acessível, o convite para imaginar esse mundo alternativo em que a irmandade entre mulheres (tantas vezes encontradas em poemas como “*sisterhood*”) gera harmonia e segurança torna-se concreto, dando relevo às potencialidades associadas à subversão de constructos que perpetuam a submissão de mulheres. A arquitetura desse movimento é a chance de vivenciar uma transformação social significativa que será responsável por gerar um mundo mais saudável. O interesse por tópicos como esse, envolvendo uma crítica a valores patriarcais e a proposta de mudanças, é também encontrado nos outros dois projetos poéticos que serão analisados a seguir. Primeiramente, falemos sobre o trabalho de Hanson.

2.2.3 Whitney Hanson: cicatrizes e afetos na poesia do luto e da cura

Formada em marketing empresarial, Hanson sempre esteve ligada a esportes ao longo de sua vida acadêmica. Foi apenas durante a pandemia de COVID-19 que, de modo não intencional e por diversão, começou a compartilhar poesia em sua conta do TikTok (Hanson, 2024b), a qual já acumula mais de 2,6 milhões de seguidores e 76,6 milhões de curtidas. Esse início casual, quase acidental, aparece em contraste com a proporção que seu trabalho adquire: o que surge como passatempo em um contexto de isolamento social se transforma em um espaço de partilha afetiva e, mais tarde, em trajetória profissional. Cabe ainda mencionar que, por muito tempo, ela não soube o que queria fazer da vida, tendo até mesmo mudado de curso três vezes enquanto estava na universidade, mas foi o sucesso de seu perfil *online* que mudou tudo.

Em entrevista a Chase Jarvis, Hanson (2022) comenta que, quando começou a utilizar a plataforma mencionada, não compartilhava seus poemas, mas seguia o que estava em alta: desafios de dança e dublagens, formatos típicos do TikTok que priorizam tendência e repetição

de padrões. Esse movimento, embora a aproxime de uma lógica de viralização, não a permite associar autenticidade ao conteúdo que produz, pois a faz sentir que está apenas reproduzindo fórmulas e não expressando sua própria voz. Contudo, ela eventualmente compartilhou uma de suas produções e ficou surpresa com o alcance e a boa recepção que obteve. Para ela, que sempre teve a poesia ocupando um espaço de enfrentamento, sendo um recurso para nomear dores, reorganizar pensamentos e criar algum tipo de respiro em situações difíceis, tal situação ganhou ainda mais relevância no momento pandêmico, quando seu trabalho, com teor extremamente emocional, se tornou ainda mais “identificável”. Em um cenário de solidão e medo compartilhados, os poemas de Hanson oferecem uma linguagem que legitima fragilidades e, ao mesmo tempo, insiste na possibilidade de reconstrução, o que ajuda a explicar a intensidade do vínculo formado com seu público.

Mantendo o mesmo nome de usuário e mais ou menos a mesma estrutura, a diferença visualizada entre seu perfil no TikTok e no Instagram diz respeito à maior presença de postagens que seguem *trends* e de vídeos menos formais no primeiro. Isso pode ser visto no vídeo em que a poeta, ao compartilhar duas fotos com escritos, fala sobre sua escolha pelo marketing: como a própria legenda aponta, foi uma decisão óbvia, pois, assim, conseguiria se tornar uma autora bestseller (Hanson, 2023a). Dessa maneira, apesar de majoritariamente compartilhar o mesmo conteúdo em ambas as redes, encontramos no TikTok uma estrutura diferente de postagem, na qual o tom é mais coloquial, o processo criativo aparece com mais frequência e a artista se mostra em situações cotidianas, antes, durante ou depois da escrita. Ainda que, atualmente, seu nível de postagem no Instagram seja maior, é na outra plataforma que o seu perfil funciona quase como um espaço experimental, sendo mais flexível e, assim, propício a testar diferentes formatos. Por ser foco desta pesquisa, interessa-nos observar o modo como se organiza o *feed* de Hanson no Instagram, que é colocado na figura 28 abaixo:

Figura 28 - Captura de tela do *feed* de Whitney Hanson no Instagram

The image shows the Instagram profile of Whitney Hanson (@whitneyhansonpoetry). The profile includes a circular profile picture of her wearing a green cap, a bio stating "poetry isn't a dead language my books, audiobooks, & stuff" with a link to linktr.ee/whitneyhansonpoetry, and four category icons: journal, harmony, home, and climate. Below the profile is a grid of 21 posts. The posts include: a sunset over a field; Whitney sitting on a guardrail in a field; a night scene with trees and a light; Whitney taking a selfie in a white t-shirt with a graphic; a handwritten note titled "COCOONING" with text about transformation; Whitney in a black patterned top; a rainbow over a stone building; a large stone castle; Whitney with her eyes closed; Whitney in a blue top and pink skirt; Whitney in a floral top; and two posts with text prompts: "In English we say: I don't love you anymore / In poetry we say:" and "In English we say: I miss you / In poetry we say:".

Fonte: Hanson, 2024a

É possível notar uma prevalência destacável de vídeos em detrimento de imagens estáticas, o que pode ser uma herança da origem mencionada de Hanson no digital, mas também pode indicar uma tentativa de se conectar de modo mais próximo de seus seguidores-leitores, hipótese que ganha força quando a maioria do conteúdo diz respeito a leituras que a poeta faz de seus textos, olho no olho (da câmera e) de quem a ouve. A ideia de se conectar com as pessoas aparece até mesmo quando a poeta (Hanson, 2022a) comenta sobre superar o medo de compartilhar o próprio trabalho, pois afirma que, quando isso acontece, você se abre para se conectar com pessoas que podem sentir o mesmo e ver a vida sob as mesmas lentes. A própria escrita, para a Instapoeta, tem um papel de precisar o que sente, ao passo que torna todos os sentimentos que tenta entender em algo mais tangível. Ao fazê-lo, torna verbal aquilo que muitas outras pessoas provavelmente também sentem, indo ao encontro de como visualiza seu trabalho e do que identifica como o poder da poesia: a possibilidade de ajudar os seguidores-leitores a entrarem em contato com todas as emoções que os habitam, mesmo as não tão desejadas e as mais difíceis.

Em meio à sua constante busca por autenticidade, seus poemas costumam se aproximar de elementos da natureza, ao passo que uma de suas metáforas favoritas, como menciona em entrevista (Hanson, 2023b), é usar a poesia como uma forma de apicultura. Para a escritora, os sentimentos humanos não são tão positivos, como a ansiedade e a tristeza, “zumbem” em nós como abelhas. A solução, porém, não diz respeito a atacá-los, mas a fazer as pazes. Isso nos aproxima do autoconhecimento e da valorização de nós mesmos. Esse contato próximo é também proposto pela poeta em relação à poesia, que, para a jovem, muito se aproxima da música, visto que ambas nos fazem perceber que não estamos sozinhos no que tange aos sentimentos. Ela complementa dizendo que “Se você acha que música é para todos, então você também deve pensar que poesia é para todos”⁵⁹ (Hanson, 2023b, tradução nossa).

Antes de analisar algumas poesias e postagens de Hanson, o que vai nos permitir compreender ainda mais de seu projeto poético, falemos sobre a relação que a poeta apresenta com Kaur, por ela mesma mencionada. Quando começou a escrever poesia, por volta dos 16 anos, Hanson tinha acabado de ler o segundo livro da indo-canadense, *O que o sol faz com as flores* (2018a). Isso a ajudou a enxergar o formato de poesia sob um outro ângulo, pois antes via esse gênero como algo muito complexo, o que foi simplificado por Kaur – “E eu percebi que a poesia poderia ser o que eu quisesse que fosse”⁶⁰ (Hanson, 2023b, tradução nossa). Assim, ela construiu o pensamento de que a poesia poderia ser o que nós quiséssemos, sendo o

⁵⁹ Original: “If you think that music is for everyone, then you should also think that poetry is for everyone too”.

⁶⁰ Original: “And I realized that poetry could be whatever I wanted it to be”.

fato de não ter regras a parte mais bonita dessa produção – o que dialoga com o formato da Instapoesia que a torna acessível. Além disso, ela também se inspirou na forma como Kaur divulgava seu trabalho *online* e, assim, criou uma conta no Instagram cujo usuário era @creationsbywhit (traduzindo, “criações por Whit”), que não mais existe, mas que foi onde a escritora começou a postar seus trabalhos. Hanson conta que, durante vários anos, essa página teve aproximadamente 50 seguidores, em sua maioria amigos e familiares, não alcançando, pois, a visibilidade que mais tarde vislumbrou.

A primeira obra de Hanson, denominada *Climate* (Clima) (2022b), auto publicada, surgiu de modo orgânico depois da autora compilar poemas escritos em um aplicativo do celular. Posteriormente, a escritora também publicou as coleções de poesia denominadas *Home* (Casa) (2023c) e *Harmony* (Harmonia) (2023d), ambas pela editora *Penguin Life*, e um *Journal*, chamado *In poetry we say...: Guided Journal* (Na poesia dizemos...: um diário guiado) (2024c), esse publicado de maneira independente. É significativo comentar que essa publicação mais recente de Hanson conta com exercícios de escrita em que a poeta fornece uma frase completando o enunciado “Em inglês, dizemos”, e o leitor deve completar a frase seguinte, “Na poesia, dizemos”, mantendo a ideia fornecida inicialmente. Ao anunciar esse lançamento, a poeta informa, na legenda, que “cada página possui uma frase simples para traduzir em um poema”⁶¹ (Hanson, 2024d, tradução nossa), e completa dizendo que espera que esse livro proporcione espaço para o coração do leitor falar. Como forma de ilustrar, observemos a primeira construção, de várias, que ela mesma fornece nesse *post*, transcrita a seguir: “Em inglês, dizemos: Sinto sua falta. Mas, na poesia, dizemos: sem você, há um vazio dentro de mim que nunca será preenchido”⁶² (Hanson, 2024d, tradução nossa). Essa estrutura, comumente utilizada em poemas da autora, é marca registrada de Hanson e gera interação e engajamento quando, em publicações do Instagram, a poeta pede para que seus seguidores-leitores completem a atividade nos comentários. Desse modo, notamos que a proposta se assemelha ao que Kaur fez em sua quarta obra, *Cura pelas palavras* (2022b), e igualmente elabora uma estrutura em que os leitores se tornam, de fato, agentes da construção poética quando interagem e entram de modo protagonista no mundo da poesia.

Como anteriormente mencionado, é visualmente perceptível como suas postagens se fazem majoritariamente em vídeos, mantendo um design padrão entre fotos de si, de paisagens e de seus livros – ainda que como capa de *reels* – nas publicações, as quais se fazem constantes.

⁶¹ Original: “Each page has a simple phrase for you to translate into a poem”.

⁶² Original: “In English we say: I miss you. But in poetry we say: without you there is a hollow inside me that will never be filled”.

O fato de a autora usualmente aparecer declamando suas produções reflete um caráter de introspecção e fornece ainda mais emoção às temáticas abordadas em seus poemas. Esse formato em vídeo também permite, como alguns usuários dessas mídias acreditam, maior entrega do conteúdo a quem a segue e, até mesmo, a potenciais futuros seguidores. Permite, ainda, que a autora compartilhe registros dessa mesma natureza de encontros com leitores, como em postagem de março deste ano (Hanson, 2024e), quando o fez em razão de seu penúltimo livro publicado, aproveitando para agradecer a recepção da obra. Porém, essa presença constante na rede nem sempre se faz de modo saudável. Acompanhada de cobranças, essa obrigação pode ser responsável por retirar grande parte da paixão associada à criação. É o que notamos quando Hanson compartilha com seus seguidores-leitores um dos problemas desse universo digital: um *burnout*⁶³ criativo promovido pela pressão das redes sociais (Hanson, 2024f). Com uma narrativa intensa sobre um pássaro que sempre canta a mesma música, mas que vai se cansando com a obrigação de fazê-lo, a escritora performa o conteúdo de maneira bem mais rápida do que o usual, até mesmo chegando a perder o fôlego quando a estrutura do texto se desenvolve. De forma poética, como normalmente faz, Hanson evidencia como essas cobranças e a busca por validação que podem afetar um criador de conteúdo. Esse é um outro lado, nem sempre lembrado, que acompanha a presença no digital.

Retomando o assunto de conexão, destacamos outros dois exemplos encontrados na conta de Hanson que são interessantes para reflexão. Primeiramente, falemos sobre outro caso relacionado à conexão com os seguidores-leitores. No dia 31 de maio de 2024, a autora publicou um vídeo (Hanson, 2024g) que compila momentos de quatro convidados de casamentos que escolheram ler o seu poema⁶⁴ como mensagem para os noivos. A própria poeta, em publicação

⁶³ A Síndrome de *Burnout*, ou Síndrome do Esgotamento Profissional, é um transtorno psíquico causado pelo excesso de trabalho, sendo normalmente comparada a um caso de estresse crônico grave. Essa condição complexa, que afeta tanto a saúde mental quanto a física com sintomas de exaustão, é também associada à sobrecarga de exposição a situações desgastantes de alta competitividade, pressão e responsabilidade.

⁶⁴ “They say that sometimes
love starts with a spark.
And that might be true,
but if I were to wish you a love,
I wouldn't wish fire for you.
You see, fire is powerful.
It burns bright and then it's gone.
It's beautiful and warm,
but it doesn't last long.
So instead of wishing you a love that burns,
I wish you a love like a river that twists and turns.
It changes and it flows,
It is powerful and free.
But it consistently finds its way back to the sea.
And so like the water,
I hope your love is ever growing, ever changing.

do final do ano de 2023, leu esse mesmo poema de modo integral e colocou, no começo do vídeo a seguinte mensagem: “Caso você esteja procurando um poema para o seu casamento...”⁶⁵ (Hanson, 2023e, tradução nossa). Conseguimos perceber que existe essa interação e conexão sugerida por Hanson, cujos leitores estabelecem uma ponte pessoal com a obra. Além desse movimento, a escritora também se comunica com outras mulheres que se dedicam ao ofício da escrita, promovendo essa união e a rede de apoio que comentamos previamente. Em um vídeo que mescla leituras de Hanson e outras três poetisas (Raegan Fordemwalt, Christi Steyn e Celia Martinez), co-publicado por todas, a legenda indica “A mulher que eu precisei é a garota que me tornei”⁶⁶ (Hanson, 2024h, tradução nossa), acompanhado de uma *hashtag* com “mês das mulheres”. Reafirmando essa comunidade que se apoia, essas mulheres se uniram para falar diretamente com outras mulheres, em um ciclo cada vez maior que objetiva promover a união.

Esse aspecto é, de modo geral, o que conseguimos perceber nos projetos poéticos aqui analisados: ainda que não apareça, de maneira explícita, essas linhas de contato, elas são construídas e solidificadas a partir de temáticas em comum, ideários defendidos, buscas que se assemelham. Resumem-se, de todo modo, ao projeto retórico mencionado no primeiro capítulo que encontra força e eco nesses reservatórios femininos que se alinham e lutam juntos. Essa é a premissa que permite essa pesquisa e que nos permite ir ainda mais afundo em nossos estudos.

I hope your love is powerful and free,
And may you always find each other,
Like a river finds the sea.”

⁶⁵ Original: “In case you’re looking for a poem for your wedding...”.

⁶⁶ Original: “The woman I needed is the girl I became”.

3 AS TEMÁTICAS DESSA INSTAPOESIA DE AUTORIA FEMININA

Ao longo dos capítulos anteriores, delineou-se o fenômeno da Instapoesia em língua inglesa tomando como base o trabalho de Rupi Kaur, compreendida tanto como precursora desse modo específico de escrita e circulação poética nas redes quanto como articuladora de um projeto feminista que entrelaça experiência individual e reconhecimento coletivo. Tendo sido apresentados o contexto de emergência da Instapoesia de autoria feminina, o papel de Kaur como figura seminal e a maneira como outras autoras se situam em relação a esse marco, este terceiro capítulo concentra-se nas temáticas que perpassam esse conjunto de produções. Com ênfase no esboço delineado até aqui, o objetivo não é propor um inventário exaustivo, mas identificar e analisar núcleos temáticos recorrentes que articulam, de maneira particularmente visível, as dimensões feministas e afetivas das escritas selecionadas para estudo. Em outras palavras, trata-se de observar como, a partir de repertórios culturais diversos e de experiências situadas, essas poetisas constroem um repertório temático que, embora heterogêneo, partilha uma preocupação comum com a nomeação de violências, a reconfiguração de narrativas hegemônicas e a criação de espaços simbólicos de acolhimento e resistência, seguindo o prisma anteriormente estudado dos *tópoi*.

Diante disso, para uma melhor organização, são selecionados dois grandes eixos para nortear a pesquisa. O primeiro desses núcleos, a ser abordado na subseção 3.1, diz respeito aos elementos fantásticos, em especial à mobilização de contos de fada e narrativas mitológicas. A presença de princesas, reinos, deusas e figuras arquetípicas funciona, em muitas dessas obras, como uma estratégia de reescrita crítica de tradições narrativas profundamente marcadas por hierarquias de gênero. Já o segundo eixo temático, desenvolvido no 3.2, volta-se às resistências e revoluções, entendidas aqui como narrativas de resiliência e de construção de identidade que percorrem todas as produções. Pensando em como a escrita das mulheres organiza uma espécie de gramática da sobrevivência feminista, na qual experiências de violência física, psicológica, sexual e simbólica são nomeadas, lembradas e ressignificadas, as subseções 3.2.1 e 3.2.2 aprofundarão dois aspectos dessa temática: por um lado, as violências e abusos, pensados à luz de percursos que vão do trauma à transformação; por outro, as representações de força e autonomia em um sentido coletivo de pertencimento e conexões, levando à elaboração de diferentes e plurais identidades. Ambos articulam uma política da resistência que se ancora, muitas vezes, em figuras femininas que se recusam a desaparecer. Em cada parte, buscou-se selecionar os poemas de cada autora que mais continuam os elementos a serem analisados com o objetivo de construir um fio condutor que desse sentido para o estudo proposto.

Por fim, após analisar os eixos temáticos e suas interseções, o item 3.3 se propõe a trazer destaque para as aproximações e os distanciamentos entre os projetos poéticos estudados de Kaur, Lovelace, Gill e Hanson. A ideia diz respeito a sistematizar o conteúdo analisado ao longo de toda a tese, sistematizando pontos que se mostraram relevantes previamente. Assim, este capítulo busca demonstrar que a Instapoesia de autoria feminina em língua inglesa não apenas tematiza a dor, o amor, o mito e a sobrevivência, mas o faz de forma a consolidar uma rede discursiva na qual experiência individual e elaboração coletiva se reforçam mutuamente.

Antes de partir para as análises específicas, cabe destacar que, embora, para fins analíticos, este capítulo organize a discussão em eixos relativamente delimitados, eles não se fazem em compartimentos estanques. Ao contrário, nas obras aqui examinadas, tais temas frequentemente se entrelaçam, sendo possível encontrar, por exemplo, reescrita de contos de fada e de mitos operando simultaneamente como dispositivo de elaboração de identidade e pertencimento, além de também evidenciar processos de resistência a violências e abusos. Do mesmo modo, poemas que tematizam amor-próprio e conexão com outras mulheres tendem a emergir precisamente em contextos narrativos marcados por trauma e transformação, recorrendo a imagens e estruturas próximas àquelas mobilizadas nas seções sobre resiliência. Nesse sentido, a divisão em subseções não pretende sugerir a existência de “blocos” temáticos puros, mas apenas facilitar a visualização de um conjunto de ênfases recorrentes que, na prática poética, aparecem constantemente imbricadas. O que aqui se apresenta como um recorte separável é, no *corpus*, um tecido em que motivos, imagens e problemas críticos insistem em se entrecruzar.

3.1 ELEMENTOS FANTÁSTICOS: CONTOS DE FADA E NARRATIVAS MITOLÓGICAS

Ao se observar o conjunto da produção de Instapoesia mapeada até aqui, ganham relevo os elementos fantásticos pensados e mobilizados de modo estratégico. Contos de fada, narrativas clássicas e personagens de ambas as esferas não aparecem como ornamentos arbitrários e desprovidos de intenção; pelo contrário, destacam-se como dispositivos de reescrita de tópicos culturais profundamente relacionados às formas como o gênero é imaginado e construído. Nesse sentido, aquilo que poderia ser avaliado apenas como um uso superficial de um repertório que é familiar, constitui, na verdade, um dos núcleos temáticos em que a dimensão feminista da Instapoesia se torna ainda mais nítida.

Entre as autoras selecionadas para este segundo momento de estudo, Amanda Lovelace e Nikita Gill são aquelas que mais diretamente utilizam o fantástico como alicerce de seus

projetos poéticos. Whitney Hanson, embora não se destaque nessa mobilização, esbarra nesse eixo temático ao recorrer, com frequência, a construções que colocam oceanos personificando estados emocionais, constelações responsáveis por ligar pessoas e tempestades que figuram travessias de reconstrução, por exemplo. Nessas produções, visualizamos uma dimensão quase mítica quando, ao abordar experiências afetivas através das imagens mencionadas, é apresentado um horizonte que excede o âmbito cotidiano e que, em vários momentos, parece elaborar uma espécie de “epopeia íntima” de uma subjetividade que, a duras penas, enfrenta provações para seguir em frente.

De todo modo, é em Lovelace e em Gill que esse tema se coloca de modo explícito, razão pela qual serão seus poemas os tomados como objeto de análise nesta seção. A presença de princesas, bruxas, dragões, castelos e reinos não constitui apenas um simples cenário para Lovelace, mas um trabalho sistemático de releitura e subversão de enredos canônicos. A autora tensiona o imaginário do “felizes para sempre” reescrevendo histórias sob a ótica de personagens femininas que interrogam o preço da salvação masculina, a naturalização da violência e a exigência de sacrifício como condição para o amor. Gill, por sua vez, expande essa investigação para além do universo dos contos de fada, investindo fortemente na mitologia como fonte temática e simbólica. Sua obra convoca, de forma recorrente, figuras da mitologia para, ao invés de reproduzir o lugar secundário ou demonizado que muitas das figuras femininas ocupam em relatos patriarcais, propõe uma reconfiguração, apresentando-as como sujeitos de desejo, de raiva, de luto e de força.

Toda essa construção elaborada por ambas as escritoras faz parte do que foi discutido, no capítulo 2, a propósito da finalidade retórica do projeto de Kaur e da criação de uma memória acústica que é acessada por outras tantas mulheres, as quais também apresentam esse propósito em suas obras. Assim, temos a ideia de que contar histórias feministas é um modo de reorganizar o mundo, deslocando quais experiências se tornam centrais e como elas o fazem. Como colocado por Ahmed (2022), se desejamos intervir na reprodução do poder e modificar a realidade que nos cerca, torna-se imprescindível pensar (e agir) de outra forma. Sob essa ótica, a familiaridade do repertório acionado por Lovelace e Gill no que tange ao fantástico e ao mitológico funciona, portanto, como porta de entrada para um confronto com normas de gênero que, ao serem naturalizadas em narrativas aparentemente “inocentes”, pois assim foram construídas suas imagens ao longo dos tempos, contribuem para manter expectativas rígidas sobre o que mulheres devem desejar e suportar.

Tendo essas questões em mente, abre-se espaço para um olhar crítico diante de duas produções significativas de Gill postadas em seu Instagram, sendo elas “*Fairytales*” (Contos de

fada) (Gill, 2018d) e “*Question the fairytale*” (Questione o conto de fadas) (Gill, 2018e). Ambos condensam o gesto de reescrita ao retomarem personagens emblemáticas para desmontam as lógicas de gênero que sustentam suas histórias. Esta seção, que se dedica aos elementos fantásticos, aos contos de fada e às mitologias, parte justamente desses textos para evidenciar como a autora converte um repertório narrativo profundamente enraizado na cultura em campo de disputa simbólica, questionando, pela via poética, os roteiros de perfeição moral, sacrifício e docilidade impostos às heroínas. Vejamos o Instapoema primeiramente mencionado:

Figura 29 - Instapoema de Nikita Gill sobre contos de fada

FAIRYTALES

They won't tell you about how Red Riding was the wolf
and Snow White went back to kill the queen.
Or that Cinderella's step family mysteriously
disappeared after she became queen.

They are afraid to let you know that Aurora woke up screaming
because a strange man was kissing her without her consent.
Or how Ariel had no problem killing the two timing prince
and restoring herself to the sea.

The fairy tales we should tell
our daughters should be about strong women with real flaws
and incredible qualities.

Lets raise girls who don't just wait to be rescued,
but take destiny in their own hands
and charge to battle dragons and their enemies.

—
Nikita Gill

nikita_gill • Seguir

nikita_gill Editado • 386 sem
This was the first fairytale poem I wrote that started all the others. Something that always bothered me about fairytales when I wrote this was how much we expect moral perfection from Princesses. They always sacrificed themselves ultimately to prove their goodness. I wanted to read about girls making mistakes, committing very human error, being vengeful and finding hard won lessons in it all. Instead all I saw was sacrifice after sacrifice - in the original little Mermaid she actually chooses to drown herself over killing the Prince. It ingrained this idea in my head that women must be flawless, we cannot make any mistakes, not even mistakes to learn from. I strived for perfection for years, and hated myself for succumbing to any remotely negative human emotion. I wish someone had told me when I was young that it's okay to feel

18,7 mil 347

30 de setembro de 2018

Entrar para curtir ou comentar.

Fonte: Gill, 2018d

Nesse poema (ver apêndice A, p. 215), o ataque à versão hegemônica dessas histórias se anuncia já nos primeiros versos, quando encontramos a estrutura “Eles não vão te contar” seguida de possibilidades narrativas sobre a Chapeuzinho como o próprio lobo, a Branca de Neve que retorna para matar a rainha e a família abusiva de Cinderela que “desapareceu misteriosamente” após sua chegada ao trono. Ao elencar essas reescritas, o texto rompe com a ideia da bondade e pureza feminina frente à punição restrita aos vilões. O advérbio “misteriosamente” ironiza a exigência de uma transparência moral que recai sobre as princesas quando, qualquer gesto de vingança ou qualquer resposta violenta, parece tão inconcebível que

podem aparecer apenas como um rumor, nunca afirmado. Gill expõe, assim, a censura estrutural que impede que essas personagens reajam à violência sofrida com algo diferente de perdão ou resignação.

A crítica se radicaliza quando o poema desloca o foco da fantasia para o problema do consentimento. Ao reinscrever o beijo que desperta a “Bela Adormecida” como um ato de violação, já que encontramos um estranho que beija uma mulher inconsciente sem o seu consentimento, Gill desmonta a cena romântica canônica e a reinsere no vocabulário contemporâneo da violência sexual. O medo de “deixar que você saiba” indica que não se trata apenas de um detalhe narrativo, mas de uma operação ideológica, pois é preciso apagar o caráter problemático desse gesto para preservar o mito construído do amor masculino salvador e do homem que sempre se faz herói. Na sequência, a menção a Ariel, que não hesitou em matar o príncipe e voltar para a sua casa (o mar), projeta uma versão alternativa da “Pequena Sereia” em que encontramos uma escolha consciente de matar o traidor e recuperar a própria integridade. Ao olhar essa justaposição, entre a Aurora que grita e a Ariel que mata, é sugerida uma reconfiguração radical das respostas possíveis à violência.

A construção analisada culmina em um projeto de reeducação narrativa com “Os contos de fadas que deveríamos contar/ às nossas filhas (...)”. Essa proposta cria uma contraposição entre como devem ser os contos de fada e as versões hegemônicas, marcando, assim, uma notável distância entre o repertório herdado por toda a sociedade e o que a autora se propõe a produzir. As “mulheres fortes com falhas reais”, que devem constar nessas novas narrativas, rompem com o ideal de perfeição moral que, como a autora explicita na legenda⁶⁷ do *post*, a levou, durante anos, a tentar ser impecável, a suprimir a raiva e o ressentimento. Ao defender que meninas “(...) tomem o destino nas próprias mãos/ e avancem, de frente, para enfrentar dragões e todos os seus inimigos”, o poema transfere para as protagonistas o papel

⁶⁷ Tradução nossa: “Este foi o primeiro poema de conto de fadas que escrevi, o que deu início a todos os outros. Algo que sempre me incomodou sobre os contos de fadas, quando escrevi isto, foi o quanto esperamos perfeição moral das princesas. Elas sempre se sacrificavam, no final das contas, para provar sua bondade. Eu queria ler sobre meninas errando, errando de maneiras muito humanas, sendo vingativas e aprendendo lições valiosas em tudo isso. Em vez disso, tudo o que eu via era sacrifício após sacrifício – na versão original de ‘A Pequena Sereia’, ela de fato escolhe se afogar em vez de matar o Príncipe. Isso incutiu em mim a ideia de que as mulheres precisam ser impecáveis, que nós não podemos cometer nenhum erro, nem mesmo erros a partir dos quais possamos aprender. Eu busquei a perfeição durante anos e me odiava por sucumbir a qualquer emoção humana remotamente negativa. Gostaria que alguém tivesse me dito, quando eu era jovem, que tudo bem sentir raiva e ciúme e dor e tristeza. É por isso que quero ler, para minha filha, contos de fadas falhos. É por isso que escrevi *Fierce Fairytales*. P.S.: a propósito, por favor, não venham nos meus *posts* dizer o quanto vocês odeiam mulheres agressivas e como mulheres e sobreviventes sendo guerreiras deixam vocês desconfortáveis, porque mulheres e sobreviventes deveriam ser apenas dóceis e frágeis e gentis. Mulheres podem ser o que elas quiserem ser, e sobreviventes também. Você não tem o direito de julgar a forma como alguém sobrevive ao próprio trauma. Isso nem é uma noção feminista radical. É literalmente bom senso.”

anteriormente reservado aos príncipes e heróis masculinos: são elas que empunham a espada, enfrentam os dragões e decidem sobre o próprio destino. O elemento fantástico – dragões, inimigos, batalhas – não desaparece; ele é redistribuído, agora sob o signo da agência feminina.

Ainda, a legenda mencionada, que acompanha o Instapoema, merece destaque ao funcionar como um comentário de teor quase ensaístico que explicita o projeto estético-político da autora e revela a experiência subjetiva que sustenta essa reescrita feminista dos contos de fadas. Logo no início, ao Gill afirmar que aquele teria sido o primeiro poema de conto de fadas que escreveu, a partir do qual todos os outros passaram a ser desenvolvidos, o texto é situado como um ponto de partida. Esse enquadramento transforma a produção em manifesto, ao passo que o gesto de recontar contos de fadas surge diretamente de um incômodo com o modo como essas histórias moldam expectativas de gênero em todo o corpo social. Dessa forma, a legenda não apenas contextualiza a origem do poema, mas também reforça sua dimensão enquanto projeto poético-político, inscrevendo-o como chave de leitura para compreender a própria trajetória da autora e o horizonte transformador que orienta seu trabalho.

Em seguida, Gill formula a crítica central: a exigência de “perfeição moral das princesas” e o padrão reiterado de sacrifício feminino. As princesas “sempre se sacrificavam (...) para provar sua bondade”, o que a escritora identifica como uma atitude que naturaliza a ideia de que, para serem boas, meninas e mulheres devem apagar a si mesmas. Ao contrapor a isso o desejo de “ler sobre meninas errando, errando de maneiras muito humanas, sendo vingativas e aprendendo lições valiosas em tudo isso”, na legenda, a poeta reivindica modelos narrativos que legitimem a falha, a raiva, a vingança e o aprendizado. Com isso, o eixo da moralidade tradicional é deslocado da bondade da mulher associada a inúmeras renúncias para uma valorização da experiência real: erros e afetos “negativos” são vistos como parte constitutiva, e não como desvios a serem negados e punidos.

A referência à versão original de “A pequena sereia” está atrelada à crítica desse texto canônico, com a sereia, que se mata para salvar o Príncipe, sendo apresentada como um caso extremo de auto sacrifício. Ao dizer que isso “incutiu em mim a ideia de que as mulheres precisam ser impecáveis”, Gill mostra como essas narrativas não são neutras, pois participam da formação identitária das mulheres, produzindo uma autocensura extremamente prejudicial. A autora evidencia o impacto individual desse estilo narrativo ao confessar que buscou a perfeição durante anos e se odiou por sentir, como encontrado no poema, “qualquer emoção humana remotamente negativa”. A legenda, assim, comprova o que estamos abordando ao longo deste trabalho: contos de fadas tradicionais instauram um ideal feminino impossível que

é responsável por transformar a vida das mulheres em um espaço de culpa e de rejeições direcionadas a si.

Além disso, quando a poeta afirma que gostaria de ter ouvido, na juventude, que “tudo bem sentir raiva e ciúme e dor e tristeza”, não só expõe uma crítica como também expõe o ambiente que deseja construir. Sua solução se mostra intrinsecamente ligada à Literatura quando é formulado um desejo de reescrita dizendo que quer ler “contos de fadas falhos” para sua filha, o que elaborou em sua obra *Fierce Fairytales* (Gill, 2018a); *Contos de fadas & poemas vorazes para alimentar a alma* (Gill, 2022b). Nesse sentido, a noção de falha é central, porque, ao invés de princesas perfeitas que se sacrificam, ela propõe protagonistas que erram, sentem raiva, desejam vingança, aprendem e, ainda assim, são dignas de valor. Gill, portanto, almeja e projeta um outro repertório de modelos femininos possíveis que reconhecem a complexidade das mulheres através da construção das personagens.

Por fim, o comentário adicionado ao final, desloca o foco para o campo da recepção, por parte das leitoras, e para as resistências ao feminismo. Ao pedir que não comentem em seus *posts* dizendo que “odeiam mulheres agressivas” ou que se sentem desconfortáveis com “mulheres e sobreviventes sendo guerreiras”, Gill revela a reação conservadora que trabalhos com propostas feministas frequentemente provocam: a insistência de que mulheres e sobreviventes devem “ser apenas dóceis e frágeis e gentis”, ocupando o papel a elas atribuído pela sociedade sexista. A fim de confrontar diretamente essa realidade, a escritora declara que “mulheres podem ser o que elas quiserem ser, e sobreviventes também”. Encontramos, então, a defesa da autonomia na elaboração do trauma como um ponto crucial desse trabalho, a partir da afirmativa de que ninguém tem o direito de julgar a forma como alguém sobrevive ao próprio trauma. Assim, podemos perceber que a legenda tanto aparece como uma leitura crítica dos contos de fadas tradicionais e de seus efeitos na autoimagem feminina, como também se coloca como uma declaração de princípios sobre o próprio projeto de Gill de reescrita. Ao tornar visível essa arquitetura política por trás dos escritos, o texto transforma o poema “*Fairytales*” em um ponto de ruptura e, mais ainda, em uma aposta em contos de fadas que legitimem a potência feminina.

Essa discussão se segue, ainda que de maneira um pouco distinta, em “*Question the fairytale*” (Gill, 2018e) (*Questione o conto de fadas*), apresentado abaixo:

Figura 30 - Instapoema de Nikita Gill sobre contos de fada

QUESTION THE FAIRYTALE

What if Cinderella had an attitude problem
and Snow White just liked the idea
of strangers and poisons too much?

What if the Little Mermaid always enjoyed human company
more than her own kind's and Sleeping Beauty
just liked her solitude more than human touch?

What if the only rabbit hole Alice ever fell down was
a terrible mistake with an awful substance,
never discussed as such?

What if they locked Wendy away
for hallucinating about Neverland
and a boy who never grew up?

What if fairytales aren't as innocent
as they sound and even princesses
aren't perfect?

What if I told you that your damage
doesn't define you and the way you survive
is no one else's damned business?

—
Nikita Gill

nikita_gill • Seguir

nikita_gill 393 sem
A poem from Fierce Fairytales! Are you all ready for this book? I'm so nervous and excited to share this with you! This book is all about imperfections and blurring the lines between heroes and villains. The idea that no one is born evil and evil is a thing that happens to them. People are made to be flawed, not perfect. We all have demons to bear and battles to fight. Be kind to yourself in your journey, you are simply meant to learn every step of the way.

Preorder Fierce Fairytales from the link in my bio! So excited to share my badass princesses and flawed heroes and villains with you! #nikitagill #poem #poetry #fiercefairytales

18,7 mil 520

8 de agosto de 2018

Entrar para curtir ou comentar.

Fonte: Gill, 2018e

Nesse poema (ver apêndice A, p. 216), o procedimento se torna ainda mais dialógico, organizado em uma sequência de perguntas hipotéticas que tensionam e desmontam, uma a uma, as narrativas “inocentes” dos contos de fadas. O procedimento central é o “E se...”, repetido como anáfora, que funciona tanto como recurso de ritmo quanto como estratégia crítica, visto que cada repetição instala uma suspeita sobre as versões oficiais dessas histórias. Gill convoca personagens clássicas para tensionar suas narrativas originais: a Pequena Sereia, que na versão tradicional sacrifica a própria vida em vez de matar o príncipe, encarna o modelo feminino do auto sacrifício extremo; a Bela Adormecida (Aurora), tradicionalmente reduzida a um corpo passivo que só desperta com o beijo de um príncipe, simboliza a heroína cuja história é decidida por outros; Alice, de *Alice no país das maravilhas*, cuja queda na toca do coelho marca a entrada em um mundo absurdo, é relida como alguém cuja experiência poderia ser entendida como delírio ou uma chave de “experiência de risco” nunca nomeada; já Wendy, de Peter Pan, cujo desejo de voar para a Terra do Nunca é tratado como aventura infantil antes do “retorno ao lar”, aparece aqui como alguém que poderia ser medicalizada por não se ajustar às normas. Ao relembrar essas tramas em sua forma canônica, o poema expõe como, desde a

origem, essas histórias articulam o controle do corpo feminino e o apagamento da agência feminina, oferecendo o terreno sobre o qual a reescrita feminista de Gill intervém.

Em suas proposições, a autora apresenta as figuras selecionadas como detentoras de escolhas individuais e desejos específicos, mas que são deixados de lado em nome de trajetórias patriarcais. Ao propor leituras alternativas, Gill não só explicita o potencial sombrio e negativo dessas histórias, como também nomeia o que fora sugerido no poema anteriormente analisado, evidenciando que as próprias princesas estão longe da perfeição que lhes é exigida. A conclusão presente na última estrofe conecta diretamente o campo do conto de fadas à experiência contemporânea das leitoras, recusando a ideia de que traumas e estratégias de sobrevivência devam ser ocultados em nome de uma imagem idealizada de bondade feminina.

Nessa perspectiva, ao trazer para o centro desses seus dois poemas personagens tão conhecidas, Gill atua sobre um campo de leitura compartilhado, herdado desde a infância, que tende a ser naturalizado. Diante disso, a sua proposta é promover uma espécie de “desconstrução afetiva” do conto de fadas. Ao invés de se dedicar à argumentação sobre o caráter patriarcal dessas histórias, a autora reencena cenas reconhecíveis – o beijo que desperta, o sacrifício da sereia, a docilidade de Cinderela – e as modifica com pequenas intervenções lexicais (“problema de atitude”, “sem o seu consentimento”, “não hesitou em matar o príncipe duas-caras”). O efeito é o de deslocar a leitura, convidando a leitora a revisitar, agora com outros olhos, narrativas que estruturaram o imaginário social. Em termos do projeto mais amplo desta tese, esses textos exemplificam como a Instapoesia de autoria feminina se apropria de elementos fantásticos não para fugir da realidade, mas para expor, por meio deles, as violências, expectativas e possibilidades de resistência que marcam a experiência de mulheres no presente. É o que também ocorre no Instapoema “Medusa” (Figura 31), exposto abaixo:

Figura 31 - Instapoema de Gill sobre Medusa

MEDUSA

Sometimes I think of you, Medusa.
 Inside your temple, mournful, surrounded by a hundred stone statues.
 The men who came to kill you and never left
 were named lost heroes, warriors, demigods
 whilst you were called monster, gorgon, terror.

(Because the stories were always written by men)

But this was never a story about a monster.
 It was always about a woman burned for a Sea God's sin,
 a pawn in an ancient game the fates would never let her win.
 You did not desecrate that which is sacred, it was him.

(But your story was always written by men)

You begged him not to visit you, you pleaded with every God.
 But the Gods turned away when you needed them.
 You did not want to be remembered this way.
 And then one day, whilst you slept, a son of Zeus came.
 And killed you before you could even look his way.

(And he too was named hero because the stories were always written by men)

Someone once said, words cut deeper than a knife.
 That history is told by the victors. That he who tells the story is the one
 who controls the world. Women did not get to write your story, Medusa.
 Because if we did, a very different tale would be told.

(And in our tale, you would not be Monster.
 But Priestess. Goddess. A maiden who once had a heart of gold.)

Nikita Gill

nikita_gill • Seguir

nikita_gill Editado • 99 sem
 I will specify that this poem is about the Ovidian tale of Medusa (which is the one most people know) and not the Greek one where she is born a monster. Not that she is ever treated better there either. Because even there, her story is always told by men. #poetry #medusa

jenjenhutton 95 sem
 @nataliehaynesauthor tells Medusa's story SO well in their book 'Pandora's Jar': it spring to mind as soon as I read this and the comments.
 Curtir Responder

aleena_tahir22 96 sem
 The story of Medusa is heart wrenching and shows how victim blaming is not a

28,5 mil 220
 1 de abril de 2024
 Entrar para curtir ou comentar.

Fonte: Gill, 2024e

Esse poema sobre Medusa (ver apêndice A, p. 218), 7descrita como uma criatura com cabelos de serpentes e olhar que transforma em pedra quem a encara, promove uma reescrita radicalmente feminista de um dos mitos mais conhecidos da tradição greco-romana. Em vez de repetir a versão canônica, na qual Medusa aparece sobretudo como um monstro a ser vencido por um herói, o texto desloca o foco para a violência estrutural que a constituiu como figura monstruosa. Logo no início, a voz poética se dirige diretamente à Medusa – “Às vezes eu penso em você, Medusa” –, instaurando um tom de intimidade e empatia. A imagem do “templo, em luto, cercada por uma centena de estátuas de pedra” recria a cena mítica do olhar petrificante, porém, agora, invertendo a perspectiva, pois não é o marco da monstruosidade, e sim um espaço de dor, repleto de corpos daqueles que vieram assassiná-la. Esses homens, “heróis perdidos, guerreiros, semideuses”, são agraciados pela valorização épica, enquanto Medusa é rotulada de “monstro, górgona, terror”. Essa assimetria de nomeações introduz a crítica central do poema: a história foi escrita por homens, e é esse olhar masculino que define quem é herói e quem é monstro.

Sobre esse ponto, cabe retomar o artigo “O mito de Medusa, Literatura e Psicanálise: intersecções”, da pesquisadora Nícea Nogueira (2025), que retoma a figura de Medusa a partir

de diferentes perspectivas críticas. Partindo da constatação de que as versões canônicas do mito nos chegam majoritariamente por vozes masculinas, a autora enfatiza a necessidade de desconfiar desses enquadramentos: “O mito vai sempre lembrar a quem se remete a ele que é necessário questionar as histórias contadas sobre nós e não por nós” (Nogueira, 2025, p. 200). É o que encontramos no poema de Gill, que associa a forma como enxergamos Medusa ao fato de que “a sua história foi sempre escrita por homens”, evidenciando que essa narrativa tradicional apagou o agressor e cristalizou a vítima como culpada, exatamente como acontece em muitos relatos contemporâneos de violência sexual e culpabilização da vítima. Somado a isso, as propostas de releitura discutidas por Nogueira (2025) também permitem perceber que, sob uma lente feminista, Medusa deixa de ser compreendida como uma figura essencialmente monstruosa para ser reconhecida como vítima de uma violência divina em que, embora o ato seja cometido por um deus, é ela – uma mulher – quem recebe a punição simbólica e corporal.

Voltando à análise, notamos que, na segunda estrofe, o poema explicita essa interpretação ao pontuar que “Sempre foi sobre uma mulher queimada pelo pecado de um Deus do Mar,/ uma peça em um jogo antigo em que as moiras jamais a deixariam vencer”. A metáfora de “queimada” ressalta o caráter de sacrifício e punição dessa experiência, enquanto a imagem de “peça em um jogo antigo” insere Medusa em uma lógica de destino e poder controlada por instâncias superiores, nas quais ela nunca teve real agência. O verso “Não foi você quem profanou o que era sagrado, foi ele” inverte de maneira direta a lógica do mito tradicional, mas não deixa de marcar que, ainda assim, sua história foi sempre escrita por homens.

A estrofe seguinte aprofunda o ângulo da vítima silenciada. Medusa *implora* e *suplica* a cada deus, com destaque para a força de apelo atrelada a esses verbos, mas “os deuses viraram o rosto quando você mais precisou”. Esse abandono divino nos remete ao silêncio institucional diante de casos de abuso e à indiferença social diante da dor feminina. A morte de Medusa pelas mãos do “filho de Zeus” (Perseu), “enquanto dormia”, reforça o caráter de execução covarde e inevitável. O mito clássico, que exalta Perseu como o herói que vence o temido monstro, é aqui desmontado, pois “ele também foi chamado de herói porque as histórias eram sempre escritas por homens”. Assim, temos que o heroísmo de Perseu depende de uma narrativa específica, sendo ela a narrativa dos vencedores, daqueles que detêm a palavra e o poder simbólico – um discurso masculino. A decapitação de Medusa, frequentemente representada de forma gloriosa na arte, torna-se, nesta releitura, um feminicídio legitimado por esse discurso épico elaborado por homens.

Na parte final, Gill amplia o escopo da crítica para além do mito específico e formula uma espécie de declaração política: “A história é contada pelos vencedores./ Aquele que conta

a história é quem controla o mundo.” Essas frases sintetizam a tese de que o controle da narrativa é forma de poder e que, historicamente, mulheres foram excluídas desse lugar de enunciação (“As mulheres não puderam escrever a sua história, Medusa./ Porque se tivéssemos feito isso, uma história muito diferente teria sido contada”). A autora, portanto, identifica o mito de Medusa como um caso nítido do apagamento da perspectiva feminina e se inscreve, como poeta, no movimento de retomada dessa voz. Isso porque o próprio poema funciona como a “outra história” que as mulheres poderiam ter escrito, tendo a estrutura parentética (“E na nossa história...”) como uma das estratégias de ênfase dessa distinção entre a versão patriarcal e a versão que emergiria de um narrar feminino. Essa estrutura também se alinha diretamente à figura da feminista estraga-prazeres, descrita por Ahmed (2022). Definida como aquela que interrompe o fluxo da narrativa dominante e expõe o sexismo a qualquer momento em que ele se manifeste, ela se recusa a aceitar a hegemonia e obedecer às normas sociais que a sustentam. Sob esse viés, percebemos que todas essas intervenções parentéticas encontradas ao longo do poema de Gill funcionam exatamente como essa imagem da feminista estraga-prazeres, pois, a partir da percepção da estrutura patriarcal por trás da narrativa, elas logo interrompem o discurso, trazendo-a à tona. Como um “ouvido feminista”, termo também estabelecido pela pesquisadora, esse gesto se mostra atento a cada enunciado que diminui as mulheres, reconhecendo-o como um som-discurso que deve ser desafiado.

O desfecho reconfigura por completo a identidade de Medusa, em um gesto simbólico de restituição que lhe devolve a posição original de figura sagrada (“Sacerdotisa”), a eleva ao estatuto de divindade (“Deusa”) e evoca a “donzela com coração de ouro”, ou seja, uma jovem de pureza e bondade antes da violência. Vale destacar que não se trata, contudo, de idealizá-la ingenuamente, mas de corrigir a distorção produzida por séculos de narrativa masculina que a fixaram simplesmente como uma ameaça monstruosa. Ao rebatizar Medusa, por assim dizer, a poeta desafia o rótulo de “monstro” e deixa claro que tal monstruosidade faz parte de uma gramática patriarcal responsável por transformar vítimas em monstros para legitimar o heroísmo masculino e encobrir os erros dos deuses e homens.

Analisando, agora, um trabalho publicado de modo impresso, encontramos o poema em prosa “Belladonna”, em que Gill (2022b, p. 88-89) retoma uma figura associada a bruxas, venenos e beleza perigosa que está profundamente enraizada no folclore, na mitologia botânica e no misticismo europeu (ROYAL..., 2026) para fazer uma importante reflexão. Além de falar sobre a personagem em si, contando a história de que era, antes de tudo, apenas uma menina de um vilarejo, a autora opta por começar a construção, de forma concisa, de uma crítica à maneira como a autonomia feminina é historicamente lida como ameaça. A figura das “mulheres que

vivem sozinhas na floresta” mobiliza de imediato o imaginário da bruxa, isto é, da mulher que se afasta do ambiente doméstico, da comunidade e da vigilância masculina. A “fama” que essas mulheres “acabam ganhando” não é neutra, mas consequência de um olhar social que não consegue conceber a solidão feminina como escolha legítima. Ao afirmar que “sua independência remete à feitiçaria”, o texto evidencia esse mecanismo de deslegitimação: a mulher que deseja ficar ou viver sozinha só é compreendida se for associada ao sobrenatural, à maldição, ao perigo. A frase “Uma mulher sem homem só pode ser amaldiçoada, ou ser aquela que amaldiçoa os outros” condensa o cerne desse processo ao evidenciar que, fora do par heterossexual, a personagem feminina não é apenas vista como incompleta, mas como um desvio ativo, um objeto ou uma causadora de dano. Assim, o poema expõe como imaginários fantásticos funcionam como dispositivos simbólicos para controlar e estigmatizar formas de vida feminina que escapam à norma conjugal.

Quase como um complemento, em “Sherazade, a sábia”, Gill (2022b, p. 56-57) elabora uma reflexão sobre a figura da mulher sábia como ameaça estrutural à ordem patriarcal, articulando dois movimentos principais: primeiro, a generalização dessa figura (“uma mulher sábia”); depois, a sua corporificação mítica na narradora de “As mil e uma noites”. Antes de avançar, cabe retomar essa personagem e sua história. Para impedir o sultão Shariar de continuar matando suas esposas após a noite de núpcias, a jovem, extremamente inteligente, casa-se com ele e passa a contar-lhe histórias todas as noites, sempre interrompendo o enredo antes do desfecho. Graças à sua habilidade narrativa e capacidade de manter o desejo de escuta do sultão, ela prolonga a própria vida e, ao final, salva não apenas a si mesma, mas também as outras mulheres do reino. Quando olhamos para a abertura do próprio poema – “Uma mulher sábia é mais mortal do que uma varinha mágica recém-criada” –, observamos que Gill ironiza a lógica que associa o poder feminino ao perigo. Ao comparar a sabedoria a um artefato mágico potencialmente devastador, demonstra que é por sua inteligência que essa mulher “é tão temida”. A sabedoria, vale destacar, não é entendida apenas como acúmulo de conhecimento, mas como uma capacidade estratégica: ela é “imprevisível”, e o texto explicita que “imprevisível é sinônimo de ameaça quando uma mulher sabe tirar proveito dessa palavra”. A imprevisibilidade feminina, portanto, não é um defeito intrínseco, mas um ponto de vista masculinizado que lê qualquer desvio de padrão como risco.

A sequência do texto expõe o mecanismo que desenvolvem para conter essa potência, apontando que “É por isso que sempre tentam roubar dela sua potência. Difamá-la afirmando que ela é perigosa, manipuladora, louca.” Os adjetivos ativam um léxico clássico de patologização da mulher que se recusa a obedecer, sendo também rótulos que atuam como

instrumentos de controle social. O poema estende esse controle à esfera geracional ao dizer que “Arrancam às chicotadas o ‘não’ e a rebeldia de suas filhas o quanto antes, para que não acabem ficando como ela.” A imagem das “chicotadas” torna explícita a violência – simbólica e física – envolvida no processo de educar meninas para que nenhuma se torne “megera, sedutora, bruxa”. Esses nomes são elencados como uma forma de insulto dirigido à mulher que “impõe sua presença em um mundo que obviamente não foi feito para seres humanos como ela”. A formulação é irônica: o mundo não é apenas hostil, mas também arquitetado como se esse tipo de mulher, autônoma e inteligente, não devesse existir.

A virada do texto é feita a partir da pergunta: “Mas de que outra forma uma mulher deveria sobreviver senão com sua inteligência?”. Aqui, desloca-se a sabedoria de uma mera qualidade para uma condição de sobrevivência e, nesse ponto, entra Sherazade como exemplo concreto dessa sabedoria feminina colocada em ação. O sultão Shariar é descrito em termos de “masculinidade frágil” cuja resposta a uma única traição é o massacre sistemático de mulheres inocentes, casando-se e matando-as após a noite de núpcias. O texto sublinha a punição coletiva (“todas as mulheres do reino”), reforçando a dimensão estrutural da violência. Diante disso, Sherazade aparece “armada apenas com sua inteligência e mil histórias”; sem armas físicas e sem poderes mágicos, mas com um arsenal narrativo que corresponde, simbolicamente, à “bruxaria” do início do poema. As histórias podem ser vistas como um contrafeitiço: uma para cada menina morta, em um gesto de reparação simbólica.

Ao imaginar Sherazade visitando o lago onde estão os corpos afogados e falando com as mulheres “como se fossem sua irmandade”, o poema constrói um elo explícito de solidariedade entre a narradora e outras mulheres, as que já faleceram. A promessa da personagem de ser a última transforma o ato de contar histórias em compromisso político, pois sobreviver não é apenas escapar individualmente, mas encerrar um ciclo inteiro de feminicídio. A história infinita que ela conta, “cheia dos contos dos espíritos das mulheres” assassinadas, converte essas mortes em voz e presença, e, ao fim, em poder de transformação, pois o sultão “se viu obrigado a ceder ao transe do feitiço de Sherazade”. A palavra “transe” e a própria ideia de “feitiço” reforçam a leitura da narrativa como magia: a bruxaria, afinal, é a capacidade de alterar a realidade por meio da palavra, e não aquele aspecto negativo e de menosprezo cultivada pela estrutura patriarcal ao longo dos séculos.

Ao fim, a repetição anafórica de “Abre-te, sésamo” rearticula outra estrutura clássica a fim de simbolizar a abertura de diferentes possibilidades, conforme encontramos: “uma menina torna-se uma rainha”, “a filha do vizir se mostra mais astuta que um rei”, “uma mulher ardilosa é mais forte do que um bando de quarenta ladrões poderosos”. A fórmula mágica, nessa

circunstância, não abre apenas lugares de tesouros, mas brechas em estruturas de poder masculino. Quando o poema afirma que “Essa é a bruxaria mais antiga que já existiu, e nunca vai deixar de existir”, associa a bruxaria à prática ancestral de mulheres que usam inteligência, astúcia e linguagem para sobreviver e proteger outras, colocando-as como um coletivo que se protege e se fortalece. Essa construção de Gill, portanto, reconfigura o estigma da mulher sábia como perigosa, manipuladora e louca, mostrando que é precisamente essa combinação de lucidez e astúcia, tantas vezes demonizada e malvista na sociedade, que torna possível romper ciclos de violência.

Cabe, antes de seguir para as produções de Amanda Lovelace, mencionar que as personagens analisadas até aqui representam apenas uma parcela do vasto repertório de figuras revisitadas no projeto poético de Nikita Gill. Por questões de delimitação de pesquisa, torna-se necessário selecionar alguns exemplos que permitam observar, de modo mais aprofundado, os procedimentos de reescrita feminista e de questionamento das narrativas tradicionais. Mesmo assim, é importante reconhecer que a poeta também convoca outras personagens, a citar a Rapunzel, a Pandora, as deusas Atena e Ártemis, a Helena de Troia, a imagem da Fada Madrinha, a mãe da Cinderela e da Pequena Sereia, além de bruxas e dragões. Conferindo camadas de humanidade sob uma ótica feminista, a poeta elabora diferentes reinterpretações com base em nuances afetivas, conflitos internos e contextos de opressão e resistência.

Já sobre o trabalho de Lovelace, é interessante destacar que, em vez de apenas reutilizar motivos mágicos como ornamento ou escapismo, a autora converte essas matrizes ficcionais em dispositivos críticos, capazes de expor e reconfigurar as formas como o feminino foi historicamente narrado. A figura da bruxa, por exemplo, nada se aproxima à ideia tradicional de maldade ou ameaça, como em boa parte desse imaginário, mas se torna uma metáfora relacionada às mulheres demonizadas por desobedecerem à docilidade normativa. Essa bruxa, na verdade, acumula múltiplas camadas: é sobrevivente de violência, sujeito de raiva politizada, corpo que recusa o sacrifício involuntário e voz que reivindica o direito de se colocar em primeiro lugar. Assim, a poeta preserva o aparato simbólico do fantástico ao mesmo tempo em que inverte seu vetor moral: aquilo que antes legitimava a punição de mulheres “perigosas” passa a sustentar um código ético de autodefesa e insubordinação feminista.

Quando Lovelace convoca contos de fada, ela não se interessa por reconstruir enredos lineares ou atmosferas idílicas; seu foco recai sobre as posições narrativas atribuídas às mulheres. Princesas, bruxas, madrastas e fadas madrinhas aparecem esvaziadas de sua função canônica, que as situava como modelos de pureza, vilania ou sacrifício, e são rearticuladas como sujeitos marcados por trauma, desejo, cansaço e raiva. A autora explora de modo

específico o contraste entre o léxico mágico dos contos de fada e a experiência muito concreta de violência de gênero, silenciamento e culpabilização da vítima. O feitiço, nesse contexto, é menos uma intervenção sobrenatural no mundo do que uma figuração para processos subjetivos e sociais, como aprender a se defender, romper laços abusivos e interromper gerações de obediência forçada. É significativo que, em sua série de poemas intitulada “mandamentos das bruxas”, o vocabulário do sagrado e do mágico sirva para estruturar normas de conduta que rompem com o ideal feminino de auto sacrifício e perdão incondicional. Aqui, o fantástico é a linguagem escolhida para formalizar uma ética radical de amor-próprio.

Nessas ressignificações, personagens como bruxas condenadas à fogueira, fadas madrinhas limitadas ao papel de auxiliares benevolentes e heroínas passivas em narrativas de resgate são deslocadas de seus lugares fixos. A fantasia, portanto, não é um “mundo à parte”, mas o próprio terreno em que se o funcionamento do mito por meio de quem é reconhecido como herói, quem é marcado como monstro e quem é silenciado ou punido em nome da ordem. O procedimento específico de Lovelace consiste em recorrer a esse repertório compartilhado reprogramando-os como arquivo de experiências de mulheres feridas que se recusam a continuar desempenhando o papel de vítimas silenciosas. É o que acontece, por exemplo, nesses quatro “mandamentos das bruxas” distribuídos ao longo de *A bruxa não vai para a fogueira neste livro* (Lovelace, 2018b). Operando como pequenos manifestos que condensam o projeto político-poético da autora, esses poemas recuperam a imagem da bruxa como sujeito de agência, raiva e autodefesa, em oposição secular à figura hostilizada. Lidos isoladamente, cada um enuncia uma norma de conduta que tensiona diretamente mandamentos tradicionais dirigidos às mulheres; lidos em conjunto, formam uma espécie de código ético feminista do que podemos chamar de “bruxa contemporânea”.

O primeiro mandamento – “sempre coloque a si mesma em primeiro lugar/ sacrifique-se por sua própria/ decisão” (Lovelace, 2018b, p. 57) – se opõe e subverte o ideal do sacrifício feminino que estrutura não apenas contos de fadas, mas também outras diversas narrativas, a citar as românticas. O imperativo de se colocar em primeiro lugar reescreve a lição internalizada por gerações de mulheres de que o outro (normalmente um homem, sendo ele o pai, o marido ou os filhos) deve vir sempre antes, lição reiterada por princesas que renunciam a desejos pessoais, mães devotadas que se anulam e heroínas que comprovam sua bondade por meio da renúncia aos próprios interesses. Ao associar sacrifício à “própria decisão”, Lovelace não rejeita a possibilidade de doar-se, mas enfatiza que esse gesto só é legítimo quando é escolha e não imposição de uma moral sistêmica. A bruxa, aqui, é a mulher que reivindica o direito à prioridade de si, deslocando a passividade de renúncias em direção à autonomia e negando a

instauração do que seria uma “boa mulher”. Nesse sentido, ela deixa de ser quem se sacrifica silenciosamente para ser aquela que, se se sacrifica, o faz em nome de um desejo próprio, não para corresponder a um ideal externo de pureza e bondade.

Já o segundo, “queime todos que tentarem queimar você” (Lovelace, 2018b, p. 98), radicaliza o discurso da autodefesa e transpõe a mulher de um lugar de passividade para o de agência. A imagem do fogo, historicamente associada às fogueiras inquisitoriais que queimaram as ditas “bruxas”, é aqui recodificada como instrumento de contra-ataque, invertendo o vetor da violência. Assim, temos que, se a história patriarcal fez do fogo um mecanismo de eliminação das mulheres desviantes, Lovelace o reinscreve como um recurso de sobrevivência e justiça. A frase desse mandamento condensa uma lógica de reciprocidade violenta que não é esperada de uma donzela feminina, pura e recatada: se tentarem destruí-la, ela tem o direito, e quase o dever, de revidar na mesma proporção. Encontramos, pois, uma inversão simbólica poderosa quando o fogo deixa de ser apenas instrumento de punição para tornar-se arma nas mãos de quem sempre fora a vítima. A bruxa deixa de ser queimada para ser aquela que “queima de volta”. Em termos feministas, esse mandamento legitima a raiva e a resposta contundente à violência, rompendo com a exigência de que mulheres suportem agressões ou apenas com defesas “civilizadas” e emocionalmente contidas. Ao transformar o léxico da caça às bruxas em léxico de vingança e proteção, Lovelace reinsere a bruxa no centro da ação como um sujeito que responde, e não como corpo que, resignado, apenas sofre.

O terceiro mandamento é colocado como “não peça desculpa; não aceite desculpas.” (Lovelace, 2018b, p. 162). Ele atinge dois pilares da socialização feminina, sendo eles a compulsão a pedir desculpas por existir, sentir ou impor limites, dinâmica que muito se associa à questão da culpa, e a expectativa de perdoar rapidamente quem a fere em uma tentativa de harmonia a qualquer custo. Ao proibir o ato de “pedir desculpa”, Lovelace combate o pedido de desculpas automático e desnecessário, tão ligado à tentativa de suavizar a própria presença, de minimizar conflitos e de “não incomodar”. A bruxa, nesse registro, é aquela que não se corrige permanentemente para ser agradável. Já o “não aceite desculpas” recusa a lógica do perdão obrigatório, sobretudo em situações de violência sistêmica ou abuso repetido. Dessa forma, notamos que esse mandamento propõe uma ruptura com ciclos de violência seguidos por desculpas vazias, afirmando o direito de dizer “não” ao perdão e de não reestabelecer relações danosas. A partir disso, a autora desarticula uma das engrenagens que sustenta o *status quo* patriarcal: a certeza de que a mulher, no fim, “vai compreender”, “vai aceitar” e “vai perdoar”. Aqui, a bruxa se nega a permanecer em situações indesejadas e tóxicas.

O quarto mandamento, por fim, traz: “saiba que essa raiva tem limites/ & aja adequadamente” (Lovelace, 2018b, p. 197), introduzindo uma nuance importante no que é proposto ao longo dessa sequência. Depois de legitimar o amor-próprio, a “contra-violência” e a não conciliação, Lovelace reconhece que a raiva é necessária, mas não infinita e nem desmedida. Saber que esse sentimento apresenta limites implica uma consciência crítica do próprio afeto, correspondendo ao fato de a bruxa não ser um sujeito fora de controle, mas alguém que administra o que sente de maneira estratégica. É diferente, portanto, da antiga associação entre mulher raivosa e histeria descontrolada, aproximando-se da ideia de reivindicar uma raiva lúcida, que conhece seu alcance e suas consequências. O complemento “aja adequadamente” sugere, por sua vez, que não se trata de destruir tudo indiscriminadamente, mas de direcionar a energia a respostas proporcionais e politicamente potentes, sabendo escolher alvos, momentos e modos de agir. Assim, o poema não recua para a moderação patriarcal que condena as mulheres, mas delimita a raiva como ferramenta (e não como destino) em um movimento que recusa tanto a passividade quanto a autodestruição. Dentro do projeto de Lovelace, este quarto mandamento funciona como desfecho e como uma correção de rota: depois de abrir o espaço para o “queimar de volta” e para o “não perdoar”, ele afirma que a liberdade recém-conquistada não elimina a responsabilidade, apenas a desloca para um horizonte em que a mulher-bruxa é, ao mesmo tempo, sujeito de fúria e de sabedoria.

Tomados em conjunto, esses quatro mandamentos constroem o que podemos ler como um conciso código de conduto da bruxa contemporânea, capaz de responder de modo sistemático às normas patriarcais que, historicamente, regulam corpos, afetos e as múltiplas dimensões da vida das mulheres. É interessante notar que cada mandamento funciona como uma inversão calculada de uma regra não escrita de feminilidade: enquanto a cultura diz para as mulheres pensarem nos outros antes de si, secundarizando a própria importância, Lovelace prescreve a auto priorização como necessidade; quando se exige aceitação e tolerância infinita à violência, ela ordena que se rebelem, instaurando o direito e a legitimidade da resposta; nos contextos em que se esperavam desculpas constantes e um perdão quase compulsório, ela formula a dupla negativa de não pedir desculpas e não aceitá-las como gesto de ruptura com ciclos abusivos; por último, no lugar em que a raiva feminina foi historicamente demonizada, patologizada ou ridicularizada, ela não só a reconhece como necessária, mas a reinscreve num horizonte de ação estratégica e consciente.

Enxergamos, então, que os mandamentos não se limitam a enunciar conselhos individuais, mas compõem um verdadeiro manual político para a bruxa que Lovelace constrói. Essa figura concentra, de maneira emblemática, uma série de deslocamentos: do sacrifício

involuntário para a escolha autônoma, da vulnerabilidade para a autodefesa ativa, da culpa internalizada para a recusa de assumir responsabilidades que não lhe pertencem, da raiva reprimida para um manejo deliberado desse sentimento como ferramenta de proteção e transformação. A bruxa de Lovelace corresponde, portanto, a uma resistência que articula amor-próprio, autodefesa, recusa da culpa e gerenciamento político da raiva, condensando, na linguagem do fantástico e do feitiço, um programa feminista voltado para a reconfiguração radical do lugar das mulheres nas narrativas. Os “mandamentos das bruxas” não são apenas instruções individuais, mas um convite coletivo à insubordinação.

Na abertura de seu livro *Flower crowns & fearsome things* (Coroas de flores e coisas assustadoras) (2021d), sem tradução para a língua portuguesa, encontramos um poema de Lovelace que acaba funcionando como um manifesto de sua proposta feminista:

Who said you can't
wear a flower crown
& still remain
A fearsome thing?

– *make Persephone proud.* (Lovelace, 2021d, s/p).

Em apenas quatro versos, cuja tradução se encontra na página 218 do apêndice A, ela estabelece um eixo de tensão central com delicadeza *versus* ferocidade, feminilidade convencional *versus* poder ameaçador. A pergunta elaborada desmonta a associação automática entre ornamentos ditos “femininos” (a coroa de flores, a doçura e a beleza angelical) e fragilidade, passividade ou inofensividade. A coroa de flores, em contextos de cultura pop e contos de fada, costuma remeter à donzela e à princesa pura, mas, aqui, Lovelace reivindica que essa mesma imagem pode coexistir com algo *fearsome*, temível – com força, raiva, poder de ameaça e de autodefesa. Nessa lógica, a estrutura interrogativa (“quem foi que disse...?”) cumpre dupla função. Por um lado, expõe a arbitrariedade da norma, pois alguém, em algum lugar, decidiu que delicadeza estética e potência ameaçadora são mutuamente excludentes, especialmente para mulheres. Por outro, convoca a leitora a reconhecer que essa voz que dita regras é externa e historicamente situada, e não um axioma sobre o que é ou não é ser mulher.

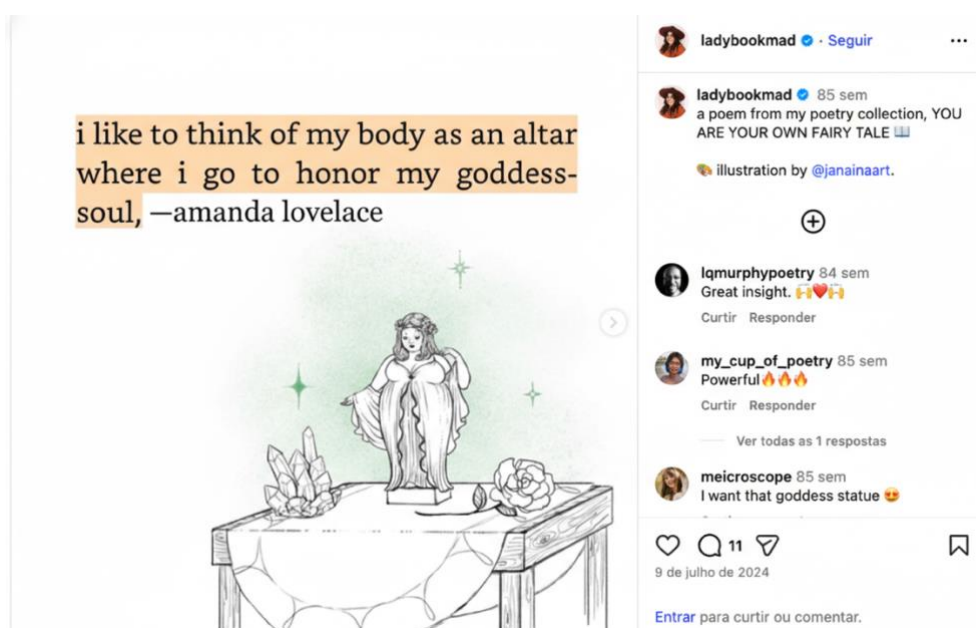
O desfecho citando Perséfone acrescenta uma camada mitológica que complexifica a leitura. Persefóne, na tradição grega, é frequentemente lembrada como a donzela raptada por Hades, associada à primavera e às flores, mas também como rainha do submundo, sendo uma figura limiar entre vida e morte. Lovelace, intencionalmente, ativa essa dupla dimensão: Persefóne é, simultaneamente, a garota das flores e a soberana do reino dos mortos. Ao dizer “deixe Persefóne orgulhosa”, o poema oferece um modelo de feminilidade que não aceita tratar

inocência e poder insubmisso como esferas incompatíveis. O verso final, então, transforma a deusa em uma espécie de patrona das mulheres que habitam essa fronteira e que não abdicam de seus atributos sejam eles quais forem, mas também não renunciam à capacidade própria de inspirar medo em quem as ameaça.

O fato de registrar esse poema como abertura da obra se coloca como um gesto profundamente significativo e impactante dentro do projeto de Lovelace. Em versos simples, diretos e acessíveis, ela condensa e antecipa o pacto de leitura que orientará todo livro. Serão encontradas personagens femininas que já não precisam escolher entre ser belas ou perigosas, dóceis ou insurgentes. A justaposição de “*flower crowns*” (coroa de flores) e “*fearsome things*” (coisas assustadoras) no título encontra aqui sua formulação mais nítida, por meio de uma pergunta que se mostra desafiadora e que invoca a figura mitológica de Persefône como modelo de uma feminilidade ao mesmo tempo florida e poderosa. Ao optar por essa construção logo no começo, a autora inaugura um imaginário em que os marcadores tradicionais de feminilidade não são descartados, mas reapropriados e reposicionados politicamente. Não se trata de trocar a coroa de flores por uma armadura, e sim de afirmar que a própria coroa pode adornar alguém que permanece perigosa e ameaçadora para as estruturas que a oprimem.

Ao observar, agora, suas postagens no Instagram, encontramos um poema que explora o imagético para além das construções lexicais ao apresentar uma ilustração que dialoga e suplementa o poema apresentado:

Figura 32 - Instapoema de Amanda Lovelace sobre o corpo feminino



Fonte: Lovelace 2024j

O poema acima, ao trazer “Gosto de pensar no meu corpo como um altar onde vou para honrar minha alma de deusa” apresenta a recusa de um corpo feminino visto como objeto, seja do olhar, do desejo e/ou do controle, e sua reescrita como um espaço sagrado, de agência e de autocuidado. O corpo não é algo a ser avaliado de fora, mas um lugar para o qual o eu lírico “vai”, um movimento ativo, a fim de honrar aquilo que é nomeado como “alma de deusa”. A metáfora do altar mobiliza um léxico religioso e ritualístico que, historicamente, esteve associado a instituições que controlaram e disciplinaram corpos femininos; Lovelace, porém, se apropria dessa linguagem para ressignificá-la como uma prática íntima de reverência a si. Sob a chave feminista, há aqui um deslocamento radical em que o sagrado não é externo (um deus patriarcal ou uma norma moral), mas interno. Honrar-se se torna, portanto, um ato político contra as culturas que ensinam mulheres a odiarem, a fragmentarem ou a constantemente corrigirem seus corpos em prol de um padrão.

Ao observar a imagem que acompanha o poema, notamos que ela tanto reforça quanto expande essa leitura. Vemos uma mesa-altar coberta por um tecido e com cristais, uma vela e uma flor, enquanto, ao centro, encontramos uma figura feminina em forma de estátua com um corpo gordo, seios volumosos, quadris largos e cabelos soltos. A expressão é de serenidade, sem haver sinais de vergonha ou de correção desse corpo segundo padrões hegemônicos de beleza. Na verdade, ele é literalmente colocado sobre um pedestal simbólico, no lugar de objeto devocional. Esse enquadramento substitui ícones tradicionais, como crucifixos e santos, por uma mulher não normativa que se torna a divindade de tantas outras. O gesto é duplamente político, pois, por um lado, legitima corpos fora do molde hegemônico como dignos de admiração e amor, e, por outro, afirma coloca a mulher como quem é cultuada, e não apenas como quem ora diante do altar. Na verdade, a mulher é, ao mesmo tempo, quem pratica o ritual e a “deusa” que celebrada.

Dentro da poética de Lovelace, que, conforme analisado, é marcada pela presença de elementos de mitos, contos de fadas e arquétipos femininos, esse Instapoema se articula com o movimento mais amplo de divinização do “eu” feminino. Em outros textos, como visto nos mandamentos inicialmente analisados, as figuras da bruxa, da princesa e da sobrevivente são aquelas que reivindicam raiva, poder e escolhas que apontam para a autopreservação. Nessa produção, a dimensão do sagrado reorganiza essa disposição. Em vez de um corpo disciplinado para se adequar ao olhar masculino e às exigências de uma sociedade fundamentada em estruturas patriarcais, temos um corpo-altar que é configurado para acolher práticas de autocuidado e gerar identificação. A estética suave da ilustração, com traços leves, estrelas verdes em tom igualmente suave e arranjo simples, não diminui o alcance político da imagem.

Em contrapartida, mostra como a revolução feminista em Lovelace passa justamente por gestos cotidianos de reorientar o olhar que antes enxergava a si mesma como problema e que, agora, começa a enxergar o próprio corpo como espaço de culto e de valorização de uma subjetividade poderosa. Esse detalhe é extremamente importante ao pensar na teoria feminista porque, conforme colocado por Ahmed (2022), quanto mais perto do cotidiano, mais essa teoria se torna acessível – ponto que ganha eco na própria acessibilidade da Instapoesia.

Por fim, é válido também destacar que o verbo na primeira pessoa, “(eu) gosto”, reforça a dimensão subjetiva desse movimento. A proposta de pensar o corpo como altar mostra-se, nessa perspectiva, como um exercício poético-político que qualquer leitora pode (e deve) ensaiar. No ambiente da Instapoesia feminista em que Lovelace se inscreve, esse poema prega o empoderamento como uma profunda reconfiguração simbólica, em que cada marca, cada curva e cada aspecto desse corpo (ou seja, de cada singularidade) passa a compor o espaço sagrado no qual uma “alma de deusa” é, enfim, honrada, e não mais negada. Assim como esse texto promove uma reinscrição do feminino, outro poema da autora realiza o mesmo trajeto:

**deixe-me contar uma história
de mais rebeldia ainda**

há uma garota que
adora contos de fadas
mais do que tudo,

só que,
por mais que procure
uma resposta,

ela não entende
por que precisa de fato
haver um príncipe.

“por que a princesa não
se casa consigo mesma?”, pergunta,
ao que todos respondem
“mas isso não seria *romântico*” (Lovelace, 2021c, p. xvii, grifos da autora)

Se anteriormente vimos o corpo sendo recuperado como espaço sagrado, aqui o imaginário dos contos de fadas é reapropriado como um campo que promove questionamento das normas ditas românticas. Em ambos os casos, Lovelace desloca o centro da narrativa optando por colocar a mulher como o sujeito que interroga, reimagina e reorganiza as estruturas que a definem, em uma posição de notável agência. A “alma de deusa” que se honra no corpo-altar encontra ressonância nessa garota mencionada pela voz do poema que, nesse caso, ousa perguntar por que a princesa não poderia “casar consigo mesma”. Novamente,

encontramos uma afirmação da mulher como protagonista da própria história e da própria relação consigo.

Ao analisar mais detidamente esse poema, vemos uma crítica estabelecida por meio de uma narrativa quase em tom de fábula, ponto visto no próprio “deixe-me contar uma história/ de mais rebeldia ainda”. Logo de início, a voz poética assume essa posição de contadora de histórias, mas oferece um conteúdo que vai de encontro ao conto de fadas tradicional que se torna expectativa a partir do título. A informação de que a garota “adora contos de fadas/ mais do que tudo” se faz extremamente importante, pois Lovelace não coloca sua personagem como alguém que rejeita esse imaginário, mas como um alguém que o conhece intimamente e, justamente por isso, consegue notar suas lacunas e questioná-las. O conflito nasce não de uma oposição entre contos de fadas e realidade, mas de um descompasso percebido na lógica dessas narrativas: “por mais que procure/ uma resposta,/ ela não entende/ por que precisa de fato/ haver um príncipe”. Sobre esses versos, é válido reparar que a formulação “precisa de fato” explicita o tom crítico da escrita quando a presença do príncipe deixa de ser um fato natural e passa a ser um requisito arbitrário, que pode (e precisa) ser interrogado.

A pergunta da garota (“por que a princesa não/ se casa consigo mesma?”) funciona como um gesto radical que desmantela a lógica heteronormativa que estrutura os finais felizes dessas narrativas. Casar-se consigo mesma é uma imagem simbólica potente de autoamor, autossuficiência e recusa de organizar o destino feminino em função da chegada de um homem. Essa proposta é coerente com o “corpo-altar” e com a “alma de deusa”, ao passo que, se a mulher é, ela própria, altar e divindade, faz sentido perguntar por que a sua história afetiva precisa necessariamente passar pela figura de um príncipe. Em termos feministas, essa pergunta desloca o centro do romance da relação com o outro para o pacto consigo mesma, em que a princesa é entendida como sujeito de desejo e escolha, e não como uma simples recompensa ou um mero objeto de resgate.

A resposta coletiva de que isso não seria muito “romântico” revela o peso que as regras e expectativas sociais têm no imaginário. A generalização “todos” carrega a voz da cultura, da família e dos discursos midiáticos e sociais que são responsáveis por repetir, sem nenhum tipo de reflexão, o modelo do casal heterossexual como sinônimo de felicidade. A essa altura, Lovelace reforça o caráter ideológico dessa estruturação quando destacar a palavra “romântico” em itálico, evidenciando, também, a artificialidade e a rigidez do conceito. Funcionando como um sublinhado com tom irônico, ele convida a leitora a perceber a construção normativa usada para conter a imaginação da menina. A pergunta feita pela menina é simples e apresenta uma lógica, mas é surpreendida com uma resposta que revela mais sobre o regime de valores da

sociedade do que sobre a coerência da ideia. O poema, assim, expõe como a noção de romantismo é construída de forma restrita e atrelada a um modelo de amor heterossexual, resguardando a qualquer outra forma de amor o lugar de “não romântica” e, conseqüentemente, menos desejável. Ainda, também oferece um vislumbre de outro tipo de final feliz, no qual a personagem principal, a princesa, não precisa de um príncipe para legitimar sua história e fazê-la feliz.

Para finalizar as análises desta seção, recorreremos a um poema presente na primeira coleção de poesia de Lovelace. Seguindo a mesma lógica vista até o momento, o texto a seguir mobiliza elementos fantásticos para reescrever, nesse caso, o imaginário de princesas, dragões e finais felizes.

era uma
vez,
uma princesa
que nasceu das cinzas
que seus amores-dragão
fizeram dela
&
se
coroou
a
porra da
rainha de
si mesma.

– *como é que fica o felizes para sempre?*” (Lovelace, 2017b, p. 113)

Nesse exemplo, a típica estrutura do “era uma vez”, característico de histórias de contos de fada ou fábulas, aparece com um fechamento irônico apresentado na ideia de “felizes para sempre”. Ao invés de reproduzir esse repertório fantástico com suas características tradicionais, a poeta os desarticula por dentro ao colocar o “era uma vez” não introduzindo a clássica narrativa de resgate, mas a história de uma princesa que, apesar de devastada por seus próprios “amores-dragão”, que a reduziram a cinzas, renasce e se empodera. A fórmula do final feliz, por sua vez, aparece contaminada por um desafio por meio do questionamento “como é que fica o felizes para sempre?”, que confronta o esperado casamento com o príncipe com a autocoroação após a sobrevivência.

No plano das imagens fantásticas, o poema acaba por embaralhar alguns arquétipos consagrados. A princesa, figura associada à passividade da vítima que espera o resgate masculino, é apresentada em cena de destruição e renascimento: ela “nasceu das cinzas/ que seus amores-dragão/ fizeram dela”. Aqui, os dragões, em vez de monstros a serem vencidos pelo herói masculino, surgem como amantes que queimam a protagonista até reduzi-la a cinzas.

Esse deslocamento nos permite entender esse animal como uma metáfora para relações amorosas violentas e abusivas, nas quais o que deveria proteger e amar, na verdade, destrói. Ao mesmo tempo, o renascer das cinzas aproxima a personagem da figura da fênix, inserindo, no corpo feminino, uma potência mítica de sobrevivência.

A virada central do poema se dá no gesto de coroação, ponto em que o código fantástico é mais radicalmente modificado. Na tradição monárquica e nos contos de fada, a legitimidade da princesa depende do reconhecimento de uma instância externa, seja ela o rei, o príncipe ou a própria linhagem de sua família. Lovelace rompe essa lógica ao fazer com que a personagem coroe a si mesma, excluindo a necessidade de uma autorização externa para ocupar a posição de poder. O uso da palavra “porra” funciona como um intensificador expressivo que marca ruptura, afirmação e revolta, com um eu lírico que não apenas declara autonomia, mas o faz com força, raiva e desafio, transformando a coroação em um gesto de rebeldia. O palavrão quebra o tom tradicional sugerido pelo início “era uma vez” e rompe com o imaginário delicado dos contos de fadas. Com o uso desse recurso estilístico, a autora desloca o texto para um registro contemporâneo de combate e, ao completá-lo com a ideia de ser rainha de si mesma, evidencia que o reino a ser governado não é um território externo, mas o próprio “eu”.

A ironia final, junto à própria reconfiguração do “felizes para sempre”, funciona como um comentário sobre os finais de conto de fadas. Aciona-se o imaginário tradicional que insiste em associar felicidade à presença de um par romântico masculino com o intuito de provocá-lo com uma reconfiguração que aponta para um estado de autonomia e força conquistado. Lovelace, assim, em lugar de disciplinar a imaginação feminina para a espera do príncipe, passa a compor uma “mitologia” da sobrevivência em que a protagonista, marcada por traumas reais e falhas humanas, transforma o próprio “era uma vez” em história de autoafirmação.

Diante de tudo que foi exposto ao longo desta seção, torna-se possível compreender que, se nos capítulos 1 e 2 enfatizou-se a importância das plataformas digitais e da forma de circulação na constituição desse campo poético, aqui se torna visível como a matéria narrativa mobilizada por essas autoras também se ancora em tradições de longa duração. Ao convocar contos de fada e mitos, Gill e Lovelace inscrevem suas vozes em narrativas consolidadas sem, contudo, aceitá-las da maneira como foram herdadas. Tem-se um gesto de reapropriação crítica, que opera desnaturalizando modelos de mulheres ideais, de amor e de heroísmo e oferecendo às leitoras a possibilidade de reconhecerem, em personagens consolidadas, traços de suas próprias experiências. Cria-se, assim, uma sensação pertencimento que tensiona a ideia de isolamento individual.

Nesse sentido, torna-se essencial notar que o trabalho desempenhado pelas escritoras com contos de fada e mitos não se restringe à simples inversão de papéis, ainda que tais inversões apareçam e tenham sua eficácia. O que está em jogo, em muitos casos, é uma problematização mais ampla das convenções de felicidade que, como argumenta Ahmed (2022), operam como promessas que direcionam: apontam o casamento, a família nuclear e o romance heterossexual como destinos naturais e desejáveis. Ao desmontar toda essa lógica do “felizes para sempre” e revelar a violência que pode sustentar essa promessa, seja na forma de silenciamento, de controle do corpo, de renúncia a desejos próprios ou de permanência em relações abusivas, as poetisas aqui consideradas expõem o caráter político daquilo que costuma ser tratado como um mero entretenimento infantil ou juvenil.

Desse modo, os elementos fantásticos presentes nessa Instapoesia cumprem uma função que ultrapassa a simples atualização de um repertório cultural reconhecível, uma vez que participam de um projeto mais amplo de recontar o mundo à luz de uma sensibilidade feminista. Em Gill, a reapropriação de deusas, monstros femininos e heroínas marginalizadas permite não apenas ressignificar figuras clássicas, mas também articular experiências contemporâneas de violência, exílio e resistência a um horizonte mítico que confere força histórica e simbólica à dor e à força das personagens. No caso de Lovelace, a retomada de narrativas, reestruturadas por uma voz que recusa a passividade e denuncia o pacto entre romance idealizado e violência, evidencia o caráter político de ato de reinscrição. Foi a partir da análise desses textos que conseguimos evidenciar como, em diferentes graus e registros, essas Instapoetas utilizam o repertório dos contos e dos mitos para deslocar o lugar das protagonistas femininas, problematizar a naturalização da violência e propor alternativas simbólicas nas quais agência e resistência passam a ocupar o centro das histórias.

Pensando no que ainda será realizado, esse trabalho com elementos fantásticos mostrou que a superfície encantada, explorada pelas autoras, aponta para algo que se faz extremamente real: práticas de violência, controle e silenciamento. Os poemas analisados desvelam relações abusivas e violentas, roteiros normativos para a vida das mulheres e modos de disciplinar corpos e desejos femininos. Enxergamos os traumas, mas também visualizamos figuras que renascem e ousam imaginar finais em que o feminino se basta. Esse percurso, então, abre caminho para o próximo eixo, que irá discutir resistências e revoluções, em um duplo caminho que constrói e fortalece as identidades femininas. O que começou como reapropriação de contos de fada e mitos em Lovelace e Gill desdobra-se, a seguir, em uma análise de como essas poéticas inscrevem práticas de contestação, redesenham identidades e reimaginam o lugar das mulheres depois, e contra, a violência.

3.2 RESISTÊNCIAS E REVOLUÇÕES: NARRATIVAS DE RESILIÊNCIA E IDENTIDADE

As experiências de violência e trauma fazem parte da vida de muitas mulheres, atravessando não apenas o corpo, mas também a maneira como passam a se perceber, se relacionar e ocupar o mundo. Violências físicas, emocionais, sexuais e simbólicas acabam sendo naturalizadas em relações amorosas e afetivas, vínculos familiares, ambientes de trabalho e em esferas institucionais, a ponto de, muitas vezes, serem confundidas com “normalidade”. É diante desse cenário que o trauma nasce, instalando-se quando o que fere é invisibilizado ou justificado por normas culturais que ensinam as mulheres a suportar, silenciar, minimizar e a se sentirem culpadas, ainda que sejam as vítimas. As marcas decorrentes desses processos não desaparecem, mas se estabelecem na memória, no corpo, na percepção de si e na maneira como enxergam o mundo.

No entanto, é preciso entender que falar de trauma na vida das mulheres não significa fixá-las para sempre nesse lugar de sujeitos feridos ou, muito menos, exclusivamente definidos pela dor. Em muitas narrativas e produções artísticas, a nomeação da violência é o primeiro passo de um movimento de transformação. Ahmed (2022) salienta exatamente a importância de nomear as violências até como uma forma de modificar a forma como percebemos um episódio – mais ainda, até mesmo se percebemos tal episódio. Em sua leitura, o fato de não colocar nomes é uma maneira de criar uma distância que, apesar de aparentemente segura, não extingue o problema. Ao tornar uma violência visível para além de nós, temos a chance de fazer com que ela seja falada por outras pessoas, disseminando uma consciência feminista que se refere não somente a encontrar palavras para descrever e tratar sobre o problema, como também “(...) a descobrir, através das palavras, de que modo elas apontam para algo ou alguém, perceber como a violência é direcionada: a violência é mais direcionada a alguns corpos que a outros” (Ahmed, 2022, p. 64-65). Nesse sentido, quando uma mulher consegue reconhecer o que viveu como abuso, nomeando-o dessa forma, é aberto um espaço para recontar essa história de outro modo, sendo a nomeação da violência um gesto inaugural de deslocamento. A transformação começa, muitas vezes, nesse ato de linguagem que permite, posteriormente, inscrever o que aconteceu em estruturas mais amplas de um sistema que produz e sustenta diferentes modos de opressão de gênero.

É importante, pois, falar sobre os sentimentos gerados pelas múltiplas formas de violência e desautorização que atravessam a vida das mulheres, o que equivale a também abordar como o poder é vivido, concretamente, no corpo. Sentimentos como repulsa e raiva não surgem do vazio, mas se inscrevem na pele e refletem na forma como alguém fala ou se silencia.

Nessa perspectiva, a atenção aos afetos se mostra indissociável ao se abordar um corpo que ocupa espaços marcados por hierarquias de gênero, raça, classe e sexualidade. A filósofa feminista Alison Jaggar (1989) destaca exatamente esse ponto ao apontar que é “Somente quando refletimos sobre nossa irritabilidade, repulsa, raiva ou medo, inicialmente desconcertantes, é que podemos trazer à consciência a sensação visceral de que estamos em uma situação de coerção, crueldade, injustiça ou perigo”⁶⁸ (Jaggar, 1989, p. 167, tradução nossa). Reconhecer esse ponto de contato entre emoção, corpo e leitura de mundo, permite-nos vislumbrar um mal-estar que é indício de que o corpo está sendo interpelado por estruturas de poder que o colocam em posição de vulnerabilidade e de inadequação.

É aqui que o conceito de *space invaders* (invasores de espaço), formulado pela socióloga e professora Nirmal Puwar (2004), oferece uma chave de leitura importante. Para ela, certos corpos, sobretudo corpos femininos e racializados, são percebidos como intrusos em espaços historicamente pensados para outros sujeitos – homens, brancos e de determinadas classes. Torna-se, assim, elucidativa a constatação de que

As mulheres eram definidas como representantes de tudo aquilo que o contrato social na esfera política buscava excluir, ou seja, emoção, corpos, natureza, particularidade e afetividade. Os corpos dos homens, por outro lado, eram associados às qualidades fantásticas da racionalidade transcendental e da liderança universal. (Puwar, 2004, p. 141-142, tradução nossa)⁶⁹

Essa diferenciação estrutural da sociedade evidencia que as mulheres, ao entrarem em lugares de poder dos quais foram historicamente excluídas, carregam, em si, a marca de não pertencimento, como se estivessem sempre “invadindo” um território que não lhes foi destinado. Viver como um invasor significa, então, perturbar o *status quo* e carregar o peso de um passado de exclusão que faz experimentar, no próprio corpo, as sombras de um estranhamento. Diante dessas circunstâncias, o que Jaggar (1989) chama de irritabilidade, repulsa, raiva ou medo não se mostra aleatório, pois configura-se como uma resposta sensível ao fato de que aquele espaço não foi desenhado para acolher esse corpo, o qual é apenas tolerado, quando não ativamente repellido.

Relacionar essas duas perspectivas permite compreender que refletir sobre os sentimentos femininos é, ao mesmo tempo, uma forma de praticar uma leitura política da

⁶⁸ Original: “Only when we reflect on our initially puzzling irritability, revulsion, anger or fear may we bring to consciousness our 'gut-level' awareness that we are in a situation of coercion, cruelty, injustice or danger”.

⁶⁹ Original: “Women were defined as representing all that the social contract in the political realm sought to exclude, that is, emotion, bodies, nature, particularity and affectivity. Men’s bodies, on the otherhand, were associated with the fantastic qualities of transcendental rationality and universal leadership”.

experiência do poder e de perceber as fronteiras invisíveis que separam quem é reconhecido como “corpo legítimo” para ocupar determinados espaços de quem é marcado como presença incômoda e deslocada. Ponderar, pois, sobre essas tantas formas de violência implica em compreender que o poder não opera somente em discursos, mas em estruturas seculares que atacam o corpo considerado diferente. Ao compreendermos os espaços como não-neutros, visualizamos a memória de exclusão que pesa sobre tantos sujeitos, a citar as mulheres. Na escrita desse grupo, ao se reconhecerem como invasoras, elas não aceitam esse lugar, mas o nomeiam para, a partir daí, questioná-lo e reconfigurá-lo. Logo, pensar o que emerge dessas situações é também pensar a política desse corpo que está em movimento e que insiste em existir, rebelar-se e reconstruir, fazendo emergir o processo de cura como uma nova maneira de lidar com as feridas. Essa jornada não-linear se articula intimamente ao empoderamento, à força e à autonomia, em um movimento de recuperar a agência sobre a própria vida e modificar o social.

Diante desse cenário, entendemos que a experiência singular de uma mulher que nomeia a violência, identifica o não-pertencimento e decide não mais naturalizar práticas abusivas produz um rompimento na ordem que sustentava essa estrutura. Essa luta, que começa na escala íntima, alimenta um repertório comum de resistência, permitindo que outras mulheres se reconheçam, se apoiem e se permitam a também questionar e reconfigurar suas próprias experiências – “A luta individual importa; dela depende um movimento coletivo” (Ahmed, 2022, p. 21). Esses movimentos individuais ganham outra dimensão quando são pensados em chave coletiva, como um viés de identidade, pertencimento e conexão. Ao compartilhar experiências de violência e superação, essas mulheres descobrem que algo aparentemente restrito ao pessoal é, na verdade, uma expressão de estruturas sociais amplas. Esse reconhecimento produz um pertencimento que a faz se sentir parte da comunidade que enxerga, valida e acolhe essas vivências. A conexão entre histórias diferentes, mas atravessadas por mecanismos semelhantes de opressão e resistência, fortalece processos de cura e de resistência, fazendo com que eles deixem de ser apenas um projeto individual e integrem uma visão coletiva de identidade. Dessa forma, mulheres se reconhecem mutuamente, constroem redes de cuidado e, juntas, reinventam modos de existir para além da violência.

Pensando em todos esses pontos elencados, esta seção se organiza de modo a estabelecer um eixo amplo que articula duas frentes complementares: de um lado, a exposição das violências e dos traumas e, ainda, o caminho para transformações; de outro, a construção de imagens de força, autonomia e pertencimento coletivo. Ambas se articulam a processos de resistência, uma vez que tornar visíveis as feridas e elaborar figuras de potência são movimentos

inseparáveis na recusa às estruturas que produzem essas violências. Somado a isso, não se fazem de blocos estanques, mas de movimentos que se interconectam: não há resistência sem a nomeação daquilo que fere, assim como não há sentido em insistir apenas na dor sem considerar as formas pelas quais sujeitos a transformam em gesto político e subjetivo de reposicionamento.

Assim, a subseção 3.2.1, “Violências e abusos: do trauma à transformação”, concentra o olhar justamente sobre as experiências de dor. Aqui, a ênfase recai em como diferentes modalidades de violência são narradas, percebidas e elaboradas no plano discursivo. A formulação “do trauma à transformação”, é preciso dizer, não supõe um percurso linear ou conclusivo, mas a indicação de um processo. É encontrada a passagem da naturalização do abuso à sua nomeação, da culpa e do silenciamento à possibilidade de compreensão crítica, da vivência isolada ao entendimento de estruturas mais amplas de poder. Desse modo, essa subseção se organiza de forma a mostrar como a dor é construída, significada e deslocada, sem apressar uma ideia simplista de superação.

Já a subseção 3.2.2, “Representações de força e autonomia: um viés coletivo de identidade, pertencimento e conexão”, retoma o que foi colocado anteriormente, mas desloca o foco para as imagens e práticas que emergem quando sujeitos resistem, se reconfiguram e constroem outros modos de existir. Força e autonomia são pensadas aqui como trajetórias de decisões, metáforas e narrativas em que mulheres se afirmam como agentes e se reconhecem pertencentes a uma rede maior de identidades compartilhadas. O subtítulo explicita esse desdobramento ao enfatizar o viés coletivo do pertencimento e da conexão como dimensões constitutivas da própria experiência de se perceber forte e autônoma.

Em conjunto, essa divisão permite que o capítulo tenha uma análise que desvela as formas de violência e suas marcas traumáticas para, depois, mapear os modos como, a partir disso, são construídas as narrativas de resiliência e identidade. A estrutura evidencia que resistência e revolução, tal como propostas aqui, não são abstrações, mas histórias concretas na elaboração de novas possibilidades de vida, tanto individuais quanto coletivas.

3.2.1 Violências e abusos: do trauma à transformação

As marcas de violência e abuso que atravessam a vida das mulheres se espalham pelo cotidiano em formas sutis, normalizadas e difíceis de serem compreendidas de imediato. É nesse horizonte que ganha relevância a formulação de Ahmed (2022, p. 329), ao lembrar que “(...) muitas violências não são visíveis, nem reconhecíveis, nem tangíveis. Temos que lutar

para chamar a atenção para essas violências. Temos que estar vigilantes: de olhos abertos; cuidadosas; ansiosas”. A violência, assim, não é apenas aquilo que se vê, mas também aquilo que se sente de modo difuso sem que, de pronto, se encontre a linguagem necessária para nomear o que está acontecendo. Daí surge a insistência na vigilância como um convite a olhar de novo para situações aparentemente banais para nelas reconhecer lógicas de coerção, desqualificação e silenciamento.

Tomando essa perspectiva como ponto de partida, interessa-nos a maneira como os poemas de Lovelace, Hanson e Gill tornam legíveis justamente essas violências contra as mulheres. A atenção recai tanto sobre cenas de abuso explícito quanto sobre dinâmicas mais discretas, porém persistentes, que tiram a sensação de segurança das mulheres. Os textos poéticos selecionados para estudo não apenas testemunham o trauma, mas tornam reais os trabalhos de vigilância de que fala Ahmed: chamam a atenção para o que passaria despercebido, desdobram em palavras aquilo que, na experiência, se apresentava apenas como um mal-estar difícil de explicar. Nesse sentido, ler esses poemas é acompanhar como a linguagem poética se torna um espaço de investigação e de denúncia que perpassa do não-dito ao dito, da confusão ao reconhecimento e da experiência isolada à percepção de que se está inserida em uma trama mais ampla de violências de gênero.

Para iniciar a discussão sobre as questões delineadas, elegemos um poema de Lovelace que oferece uma entrada precisa para a questão da nomeação e do reconhecimento da violência de gênero, mesmo quando ela se manifesta em forma aparentemente inofensiva. Por meio dessa análise, e das próximas que virão, estabelecemos o objetivo de mostrar como, ao assumir a tarefa de ver e nomear essas violências, a voz do poema começa também a se reposicionar diante delas, inaugurando processos de deslocamento subjetivo e político.

você não acha engraçado como os *bad boys*
são sempre considerados irresistíveis,

enquanto as *bad girls* geralmente são vistas
como uma ameaça à sociedade?

– *não me diga que o sexismo não existe.* (Lovelace, 2021d, p. 83, tradução nossa)⁷⁰

⁷⁰ Original: “don't you think it's funny how *bad boys*
are always deemed swoon-worthy,

while *bad girls* are usually perceived
as a threat to society?

– *don't tell me sexism isn't real*”.

À primeira vista, o poema se estrutura em torno de um contraste simples entre *bad boys* e *bad girls*, retomando um imaginário cultural amplamente difundido. No entanto, é justamente nesse lugar comum que se revela uma forma de violência simbólica: a assimetria entre como comportamentos “desviantes” são lidos em homens e em mulheres. Para eles, o “mau” é erotizado, romantizado, convertido em charme e desejo, enquanto, para elas, o mesmo adjetivo é imediatamente situado como ameaça à ordem social e um perigo a ser contido. A figura do *bad boy* ocupa um lugar bastante consolidado na cultura popular. Em filmes, séries, músicas e romances, é construído como o garoto rebelde e “problemático” que fere, mas é, ao mesmo tempo, lido como fascinante. Seu comportamento agressivo, irresponsável ou mesmo abusivo é constantemente erotizado, em uma leitura que o transforma em alguém a ser “curado” ou “salvo” pelo amor de uma mulher. É possível perceber que esse enquadramento tira o foco do dano que ele causa e passa para o charme que supostamente emana, transformando o risco em algo atrativo. A violência, então, vai sendo encoberta por uma narrativa romântica que o salva de qualquer nomeação que o coloque como um agressor em potencial, para tê-lo, apenas, na figura de “*bad boy* irresistível”.

Em contraste, a noção de *bad girl* não aparece com a mesma estabilidade. Quando a expressão surge, é carregada de julgamento moral com uma mulher que foge da norma, seja ela sexual, comportamental ou estética, e tende a ser lida como um problema. Lovelace expõe essa assimetria ao notar que, enquanto os *bad boys* são celebrados, as *bad girls* estão longe de serem desejáveis e livres; encaixam-se “como uma ameaça à sociedade”. O poema, portanto, não fala de agressão física ou abuso direto, mas expõe um regime de leitura desigual dos corpos e condutas que legitima a transgressão masculina e criminaliza a feminina.

A importância de nomear e reconhecer a violência, tópicos já mencionados, aparece na forma como o texto se organiza. As duas estrofes iniciais constroem uma observação quase coloquial, formulada em tom de pergunta retórica (“você não acha engraçado...”), como se a voz do poema convidasse a leitora a partilhar algo tido como “óbvio” no imaginário social. A quebra vem no verso final, introduzido pelo travessão (“– não me diga que o sexismo não existe.”). Esse fechamento funciona como uma denúncia explícita em que aquilo que poderia continuar sendo percebido como normal é reconfigurado como prova de sexismo e sintoma de uma estrutura de poder. Essa dinâmica importa ao verbalizar a necessidade de trazer à linguagem aquilo que foi naturalizado, apontando a violência e os lugares em que ela se esconde. É a partir de um esforço de vigilância e nomeação, como esse, que serão organizadas as leituras dos demais poemas, acompanhando como outras formas de violência são percebidas, enunciadas e deslocadas no interior da escrita poética.

Na sequência de análise, é Whitney Hanson quem destaca a importância de falar sobre os sentimentos. Em seu poema, cuja linguagem é simples, acessível e direta, ela aborda um tipo de violência muito comum às mulheres: o silenciamento afetivo e a culpabilização da própria expressão emocional.

it is not selfish to tell people how you feel
 what has conditioned you to believe
 that expressing yourself
 makes you a burden? (Hanson, 2023c, p. 187, tradução nossa)

Sob a perspectiva feminista, o texto, que tem sua tradução na página 219, no apêndice A, aponta para um processo de condicionamento que não é individual, mas histórico e de gênero. Isso se explicita na própria pergunta “o que a condicionou a acreditar...?”, com destaque para o verbo “condicionar”, evidenciando que a dificuldade de falar sobre o que se sente não é uma questão pessoal, mas uma consequência de normas e expectativas que se inscrevem sobre determinados corpos – aqueles invasores dos quais falamos. Esses são ensinados, de forma insistente e violenta, que o fato de expressar alguma dor, algum incômodo ou até um limite é sinônimo de egoísmo, exagero ou drama. Tal fato é reforçado na estrutura do poema quando, após afirmar que “Não é egoísmo dizer às pessoas como você se sente”, indo de encontro ao discurso hegemônico, busca-se a origem dessa crença, apontando, em seguida, para o condicionamento. Já o verso final condensa uma experiência comum em contextos patriarcais dessa violência simbólica: a mulher que expressa sofrimento ou desconforto é rapidamente lida como um peso e um problema a ser administrado. Notamos, então, que o texto evidencia como a esfera da expressão emocional é também um campo de disputa política, no qual silenciar mulheres se mostra como uma ferramenta de manter intactas as estruturas que produzem sua dor.

Retornando às produções de Lovelace, encontramos dois poemas que trazem formas de violência sexual frequentemente romantizadas ou apagadas nos discursos hegemônicos. Em um primeiro momento, falemos sobre a experiência do “primeiro beijo” que aqui será colocada diante de uma vivência de coerção, invasão e trauma, e não de descoberta afetiva ou desejo partilhado:

meu primeiro beijo:
 à força
 à força
 à força
 à força
 imobilizada,
 uma boca repetindo

depois: *não não não.*
 manchas roxas
 &
 o inconfundível
 gosto de
 sangue.

– *nunca vou perdoar você.* (Lovelace, 2018b, p. 34)

A abertura com “meu primeiro beijo” convoca um imaginário cultural que costuma associar esse momento a boas recordações. Lovelace imediatamente subverte essa expectativa ao justapor a sequência de imagens que inaugura uma cena de violação com os versos “à força/ imobilizada”. A linguagem direta e o uso conciso de adjetivos acentuam a violência com o enredo mínimo, porém já extremamente potente e significativo, de um corpo coagido e contido. A insistência na negativa é colocada em “uma boca repetindo/ *não não não*”, colocando a boca, que poderia estar ligada ao beijo consensual, reposicionada como órgão de recusa. A repetição do “não” enfatiza o consentimento negado, desmontando qualquer outra possibilidade de leitura e recusando as narrativas que relativizam situações como essa sob a desculpa de um mal-entendido.

O verso isolado “depois:” marca uma quebra temporal com a passagem do ato às marcas que ele deixa. Não é, contudo, apenas cronológico, pois também se configura como a inscrição da violência no corpo. As imagens seguintes de “manchas roxas” e “o inconfundível/ gosto de/ sangue” evidenciam a concretude das consequências físicas com um corpo que aparece ferido e marcado física e emocionalmente. A escolha pelo advérbio “inconfundível” sublinha a materialidade dessa lembrança, confirmando que não há dúvida sobre o que se passou – uma violência que deixa um rastro sensorial impossível de se contornar ou ignorar. Ao reconfigurar o “primeiro beijo” como cena de abuso, Lovelace consegue desvelar uma camada de violência que costuma ser mascarada por narrativas românticas, abrindo brechas para que tais experiências sejam finalmente reconhecidas e nomeadas como abuso.

O verso final pode ser lido como um ato de fala político. Depois de narrar o episódio através do corpo ferido, a voz poética interrompe a descrição e fala diretamente o agressor. Há aqui um gesto de recusar a exigência social de perdão, tão frequentemente imposta às mulheres em situações de violência. Ao dizer “nunca vou perdoar você”, o eu lírico se afasta da lógica reconciliatória que muitas vezes tenta “limpar” narrativas abusivas e mantém, sem amenização, o reconhecimento da gravidade do ato. Dessa maneira, notamos que o poema explicita, de forma incisiva, a importância de reconhecer e nomear como violência aquilo que, em muitos contextos, é relativizado, a citar os beijos forçados, os toques não consentidos ou os avanços

insistentes que são positivamente narrados. A estrutura fragmentada – vista no antes (“meu primeiro beijo”); no durante (o “*não não não*”); no depois (“manchas roxas”, “gosto de sangue”); e, por fim, na decisão de julgamento (“nunca vou perdoar você”) – desenha um percurso em que o trauma não é apenas vivido, mas articulado em linguagem e endereçado a um “você” claramente responsabilizado. É na firmeza desse “nunca” que o poema se alia à proposta de vigilância e de luta por reconhecimento das violências que marcam a experiência das mulheres, abrindo espaço para que outras narrativas, antes silenciadas ou romantizadas, sejam finalmente lidas como aquilo que são: cenas de violência inscritas na memória e no corpo. A mesma didática é encontrada no poema a seguir:

O que a cultura do estupro faz:
 me enche de
 um alívio fugaz
 quando descubro
 que escapei
 do meu ex-namorado
 antes de ele se tornar
 um estuprador

 & não depois.

- o veneno se infiltrou em tudo (Lovelace, 2018b, p. 78)

Logo no primeiro verso, o poema assume um tom declarativo e didático afirmando “O que a cultura do estupro faz:”, propondo-se, assim, a expor um mecanismo mais amplo e estrutural. O que vem a seguir não é, portanto, apenas relato pessoal, mas ilustração de um mecanismo e dos efeitos produzidos pela cultura do estupro sobre mulheres em geral. A formulação apresentada traz um deslocamento em que o sentimento que aparece não é exatamente o de horror ou revolta diante do ocorrido, mas de “alívio fugaz”, um afeto que é profundamente ambíguo, porque, por um lado, marca a percepção do perigo, com a consciência de que aquele ex-namorado poderia tê-la violentado; por outro, revela o grau de normalização desse risco, em que “escapar a tempo” aparece como parâmetro de sorte possível para uma mulher.

Pela lente feminista, o poema evidencia a inversão brutal produzida pela cultura do estupro quando a pergunta central deixa de ser “por que esse homem se tornou um estuprador?” para se tornar “como eu consegui escapar dele antes disso?”. O foco é deslocado para a gestão individual do perigo com a mulher mostrando a necessidade de se proteger, e não para a responsabilização de quem o gera. A violência masculina acaba sendo tratada quase como um dado inevitável do cenário, e o “alívio fugaz” aponta justamente para o fato de que não há

segurança permanente, apenas uma sensação passageira de ter escapado, pelo menos dessa vez. Além disso, a construção “antes de ele se tornar/ um estuprador/ & não depois” intensifica essa lógica ao supor que o ex-namorado, a certa altura, “se torna” estuprador e que o fato de a voz poética ter saído da relação previamente é o que a “salva” de ser diretamente atingida por essa violência. Não há, porém, qualquer celebração. O que se destaca é a perversidade de um contexto em que a diferença entre “antes” e “depois” marca apenas uma transferência da tragédia entre duas mulheres diferentes. O texto, então, não indica transformação real das condições de violência, apenas marca quem, em cada momento, é diretamente atingida.

O verso final, isolado e introduzido por travessão, “– o veneno se infiltrou em tudo”, é precisamente essa lógica internalizada com a naturalização do risco, a comparação silenciosa entre “poderia ter sido comigo” e “foi com outra” e tal adequação à necessidade que obriga mulheres a administrar o medo como parte comum e constante da vida. Ao dizer que “se infiltrou em tudo”, a voz lírica amplia o alcance da crítica: não se trata apenas de um ex-namorado específico, mas de um modo de organizar relações, desejos, memórias e até a forma como se avalia o próprio passado amoroso. O veneno, nesse sentido, contamina a linguagem (“cultura do estupro”), os afetos (alívio, culpa, medo), a identidade (“escapei”) e os vínculos (o ex-namorado que poderia ter sido algo e se torna outra coisa).

A disposição gráfica é um dos recursos que reforça esses efeitos. A estrutura se organiza a partir de um enunciado geral, referente ao que a cultura do estupro faz, seguido de um bloco de versos curtos e recuados que vão descendo um a um à medida que se faz o movimento de explicação. Esse encadeamento visual, quase em queda, acompanha o movimento de elaboração de um pensamento que é incômodo e vai se construindo gradualmente, linha a linha, até chegar ao termo “estuprador”. O recuo e as quebras constantes produzem pausas forçadas, como se a voz hesitasse, voltasse atrás e se interrompesse, em um efeito que dialoga com a dificuldade de admitir, mesmo para si, esse tipo de “alívio” vinculado a uma violência tão extrema. A presença solitária do “&” em um verso cria uma espécie de conexão entre “antes de ele se tornar/ um estuprador” e “não depois”, funcionando como ponto mínimo de ligação entre dois cenários igualmente atravessados pela violência e reforçando que não há ruptura essencial entre eles, pois é o mesmo sujeito. O “& não depois” marca, com dureza, o contraste entre dois destinos possíveis, um que escapou e outro apenas deslocado ao atingir outra mulher.

Por fim, o verso final, separado dos demais versos, produz um efeito de comentário reflexivo, fornecendo quase um diagnóstico. Depois de falar sobre o mecanismo de funcionamento dessa cultura partindo de uma experiência pessoal, a voz poética se afasta e nomeia o quadro que se desenhou como “veneno”. A posição isolada desse verso na página lhe

confere ainda mais a imagem de uma conclusão crítica, pois é nesse momento em que visualizamos aquilo que parecia um sentimento individual (“alívio fugaz”) ser caracterizado como um sintoma de algo mais profundo e enraizado na sociedade. Assim, notamos que o poema mostra um estágio importante da elaboração de uma violência: o momento de lucidez em que se torna possível identificar como a própria forma de sentir foi moldada por uma cultura de violência. A transformação começa justamente nessa capacidade de reconhecer que sentir-se com sorte por não ter sido estuprada é, em si, uma condição patológica, embora por muito tempo tenha sido vivida e enxergada como algo “natural”. Ao nomear esse veneno, o texto atribui o problema a um plano estrutural, produzindo um gesto de resistência crítica frente à normalização do medo e da violência nas experiências afetivas das mulheres.

Relacionado a esse tópico, encontramos um *post* que Gill fez em sua conta no Instagram. Nele, a poeta articula, de forma breve e muito potente, uma crítica à cultura do estupro a partir de uma memória afetiva ligada à figura paterna.

Figura 33- Captura de tela de postagem de Nikita Gill em seu Instagram



Fonte: Gill, 2018f

O conteúdo⁷¹ dessa postagem expõe, de maneira explícita, um dos dispositivos centrais dessa cultura: a naturalização da violência masculina como uma característica inerente aos

⁷¹ Tradução nossa: “Sempre que alguém tentava justificar abuso sexual com ‘meninos são assim mesmo’, meu pai dizia, ‘Eu nunca agi assim quando era garoto, nem meus irmãos, nem meu filho. Ser decente não é difícil.’ – e isso me ensinou muito enquanto uma menina crescendo.”

homens, quase um dado biológico ou um comportamental inevitável. Expressões como “meninos são assim” funcionam como uma espécie de álibi coletivo, diluindo a responsabilidade individual e criminosa enquanto transforma atos de abuso em desdobramentos normais do desejo masculino. Não se faz incomum, também, a existência de uma ideia de que cabe às meninas e mulheres se adaptarem a essa realidade, compreendendo e não se vestindo ou se portando de determinada maneira para não “incentivar” ou “ativar” esse lado masculino.

A resposta do pai, contudo, rompe com esse álibi e reintroduz, de maneira extremamente contundente, o eixo da responsabilidade ética. Ele não aceita a generalização de “meninos” como algo homogêneo que se faz incontrolável por natureza, mas contrapõe a experiência concreta de homens que não cometem esse tipo de violência oferecendo um limite. Com isso, desmonta, na frente da filha que presencia a cena, a ideia de que a masculinidade, por natureza, implica desrespeito ou abuso. Esse gesto não só confronta a cultura que tenta relativizar a violência, como também oferece à menina uma outra referência masculina, uma que não compactua com a desculpa “coisas de meninos”. Ainda, quando afirma que “Ser decente não é difícil”, ele vai de encontro à ideia socialmente construída de que não violentar seria uma exceção ou até um heroísmo, apontando que diz respeito a algo, no mínimo, ético, a partir de uma escolha possível que deve ser feita.

A frase final revela a dimensão formativa dessa cena ao tratar do quanto a fala do pai funcionou como um ensinamento. A narradora adulta reconhece que, naquele momento, enquanto ainda era uma criança, aprendeu algo fundamental sobre limites, respeito e responsabilidade. Ao invés de internalizar o medo como destino ou a desculpa masculina como uma regra, ela presencia um homem deslegitimar essa naturalização. Resulta, assim, em um aprendizado duplo: compreende que não precisa aceitar a violência como “normal” e vê que homens podem e devem ser chamados à responsabilidade dentro da própria cultura que os encobre.

A legenda⁷² da publicação explicita aquilo que o *post* já encena ao reafirmar que a intervenção do pai contra a desculpa de que “meninos são assim” não é um gesto isolado de caráter, mas parte de um aprendizado cotidiano que “começa em casa”. Quando Gill escreve “Você ensina às crianças o que elas devem e não devem fazer”, ela desloca o foco da suposta “natureza” dos meninos como justificativa e a coloca no campo da educação e da responsabilidade adulta. Não se trata, pois, de aceitar comportamentos abusivos como

⁷² Tradução nossa: “Isso começa em casa. Você ensina às crianças o que elas devem e não devem fazer. Você pode ensiná-las sobre as consequências de suas ações... ou você pode ensiná-las a dar desculpas. Escolha o primeiro, por favor. Sempre escolha o primeiro. #bonspais #tweets”.

inevitáveis, mas de ensinar, desde cedo, que há limites, consequências e responsabilidades. Esse texto, portanto, transforma o gesto singular do pai, anteriormente comentado, em um princípio geral que, ao dizer “Escolha o primeiro, por favor. Sempre escolha o primeiro”, convoca pais e responsáveis a educar as crianças sem se basear em um repertório de justificativas, mas ensinando-as a assumir a autoria e as consequências de seus atos. Se o primeiro conteúdo mostra como, ainda criança, a figura da menina aprendeu que abuso não é “coisa de menino”, a legenda inscreve esse aprendizado no campo da responsabilidade ética dos adultos, indicando que combater a cultura do estupro passa também por essa educação cotidiana.

Cabe, por fim, analisar que o próprio formato do *post* fortalece a força política do enunciado. Publicado como um *tweet*⁷³, em um texto com linguagem direta, ele combina a concisão típica da plataforma com uma estrutura narrativa mínima. A presença de um discurso direto entre aspas aproxima a fala paterna da leitora, quase como se fosse um diálogo ouvido em tempo real, enquanto o uso da primeira pessoa (“meu pai dizia”; “isso me ensinou muito”) ancora a crítica em uma memória intimista e facilmente compartilhável. Com essa natureza, o *post* se apresenta visualmente como um comentário rápido de *timeline*, mas, ao colocar a cena, o enfrentamento e o aprendizado em um único parágrafo, transforma esse formato breve em um espaço de circulação de uma narrativa de resistência que desafia a estrutura patriarcal. Ao invés de repetir o clichê naturalizado “meninos são assim mesmo”, o texto inscreve, no mesmo tom simples das redes sociais, a frase alternativa que o substitui, “Ser decente não é difícil”, colocando-a quase como uma máxima de ética.

Quase como uma sequência, ainda que não tenha sido pensado assim, Gill compartilha uma produção extremamente significativa sobre o assunto tratado.

⁷³ Relacionado às publicações do antigo Twitter, hoje denominado X.

Figura 34 - Instapoema de Nikita Gill sobre resposta a abusador

Text Response To An Abuser

He texted me to say "I'm amazed you're doing well after everything, what's the secret?"

In another universe, I have never met you. In that universe, I am safe. I have not had to learn the cruel lessons you gave me and I understand I am worthy of kindness and respect. I take comfort in this. That a version of me is unharmed somewhere. You see, I had to claw my way out of the abyss you left me in. Walk on hot coals. Turn the universe inside out. Devour the devastation you left and build something beautiful out of ruins. I didn't just survive. I broke through the gates of hell to get here. Did you really think the wounds you left would destroy me? Here is the secret: the aftermath of the wounds are the scars. The antidote to the scars is time. And the answer to time is it teaches you how to take the ashes of yourself and become a forest, every tree a triumph of survival. I'm not saying I forgave you. I'm saying I survived because I love myself too much to waste more time being destroyed and defined by what you did to me.

I became everything you were afraid I would become:
Fearless and happy.

- Nikita Gill

nikita_gill • Seguir

nikita_gill Editado • 160 sem
Isn't it wild how violent abusers like to keep tabs on their victims, YEARS after the harm? And are always surprised that we can heal from the trauma they inflict? I hope you're all keeping safe out there. You're stronger than the trauma, and it doesn't define you. ❤️

hanmoore91 139 sem
@june_buggy136
Curtir Responder

krisa.go 141 sem
@nikita_gill you are always on point ❤️
Curtir Responder

minnie121728 143 sem

17,5 mil 326
28 de janeiro de 2023

Entrar para curtir ou comentar.

Fonte: Gill, 2023d

O texto, cuja tradução está na página 220, no apêndice A, que a autora publica com o título – e em forma de – “Resposta por mensagem a um abusador” apresenta o que poderíamos entender como um micro-monólogo, em que a narradora se apropria da pergunta banal, mas extremamente violenta (“qual é o segredo?”) para expor, em detalhe, o percurso de dor, reconstrução e autoconhecimento que preferiria não encarar. O gatilho começa com a frase destacada em itálico, representando a mensagem do abusador, que traz: “Ele me mandou uma mensagem dizendo: ‘Estou impressionado que você esteja bem depois de tudo, qual é o segredo?’”. Nesse questionamento, já se desvelam alguns elementos da dinâmica abusiva, sendo eles o espanto encenado em “estou impressionado”, a formulação “depois de tudo” que evita nomear a violência e a pergunta “qual é o segredo?”, que transforma o processo de sobrevivência em algo quase enigmático e impensável. A resposta, no entanto, recusa entrar nesse jogo quando constrói uma narrativa que desmonta a posição de inocência implícita na mensagem dele e o obriga, ao menos simbolicamente, a confrontar o tamanho do estrago que deixou.

Em seguida, temos a imaginação de um “outro universo” em que ela nunca o conheceu, e que, por essa razão, está segura e não precisou aprender as “lições cruéis” que ele lhe deu, sabendo que é digna de gentileza e respeito. Esse movimento é importante por dois motivos.

Primeiro, porque evidencia o quanto o abuso interferiu até na relação consigo mesma, pois, no universo em que ele não existe, a consciência de ser “digna de gentileza e respeito” seria algo certo. Segundo, porque ela encontra consolo na hipótese de “Saber que uma versão de mim está ileso em algum lugar”. Esse recurso permite uma elaboração do trauma que combina fantasia e lucidez, ao passo que a mulher sabe que essa outra versão não cancela o sofrimento, mas oferece uma imagem de completude possível que auxilia na recuperação.

A sequência retorna à experiência concreta da sobrevivência com imagens físicas, corporais e quase cinestésicas através das garras, da pele, do calor e de “virar o universo do avesso”. Elas constroem uma sensação de esforço extremo e de luta contínua que contrasta violentamente com o tom quase casual do “estou impressionado” dele. O gesto seguinte, que traz uma apropriação forte de “Devorar a devastação que você deixou e construir algo bonito a partir das ruínas”, evidencia que o que era um resto destruído vira material para reconstrução. A devastação que ele causou não é negada, mas ressignificada; é alimento de um processo criativo de reelaboração. Ela não se limita a sobreviver, mas “atravessa os portões do inferno”, evocando uma imagem que reforça a dimensão extrema da dor, mas também dá à travessia uma condição quase mitológica.

Ao formular o tal “segredo”, em resposta ao questionamento feito pela figura masculina, encontramos uma cadeia de transformações que segue o seguinte percurso: feridas → cicatrizes → tempo → floresta. As cicatrizes aparecem como inscrição permanente da dor, uma lembrança que vai sempre estar ali, mas que não são o fim da história; o “antídoto” aparece para tornar essa marca uma parte constituinte de outra forma de existência. O tempo, personificado como um mestre, ensina a trabalhar com o que sobrou: “pegar as cinzas de si mesma e se tornar uma floresta”, trazendo uma metáfora das cinzas, que viram floresta, para indicar a passagem de algo aparentemente sem vida para uma organização plural e em crescimento. Cada árvore é “um triunfo de sobrevivência” exatamente por ser resultado de atos de resistência, mostrando a transformação advinda por meio da dor e sem romantizá-la.

Politicamente, o momento em que encontramos a negação do perdão e a afirmação de que “(...) sobrevivi porque me amo demais para continuar desperdiçando tempo sendo destruída e definida pelo que você me fez” é decisivo. A mulher recusa a ideia de conciliação frequentemente esperada de vítimas, como já vimos em outra produção⁷⁴, ao mesmo tempo em que reafirma um amor-próprio como uma barreira que impede o sofrimento e possibilita, por outro lado, a superação. Há aqui um gesto de reposicionamento da agência, pois, por mais que

⁷⁴ Mais especificamente, no poema que contém o “Terceiro mandamento” das bruxas, escrito por Lovelace (2018b, p. 162) e analisado no item 3.1 desta tese.

não controle o que aconteceu, assume o controle sobre como continuará, ou não, a ser definida por aquilo.

O fechamento, com o trecho “Eu me tornei tudo aquilo que você tinha medo que eu me tornasse: destemida e feliz.”, devolve ao abusador a certeza de que ele não tem mais nenhum controle sobre a situação ou sobre ela. A frase sugere que a violência exercida por ele perpassava o medo de que ela viesse a ser uma mulher autônoma, não subjugada e capaz de viver muito bem sem ele. Ao declarar-se “destemida e feliz”, ela mostra ter se tornado exatamente a descrição que ele temia, com um desfecho que desafia a ideia do abusador de ter arruinado a vida dela. Essa reviravolta, que enfrenta o cinismo do abusador, faz a narrativa não terminar em uma vitimização, mas em uma afirmação de superação. Ainda que a violência não seja apagada, o poema mostra para quem o lê que existe uma vida para além da violência vivida; uma vida radicalmente distinta do peso doloroso que essas práticas deixam como rastro.

Lido no conjunto dos outros textos que vêm sendo analisados, sobre o primeiro beijo, a cultura do estupro e a intervenção do pai, esse “texto-resposta” de Gill acrescenta uma camada importante que será abordada a partir daqui: mostra que, depois do abuso, existe uma forma de reorganizar-se internamente e afirmar a própria superação. A linguagem, acessível, imagética e muito marcada por metáforas, faz da experiência individual de trauma uma fala endereçada que responde a um “você” concreto e se abre para o reconhecimento de quem partilha trajetórias semelhantes de violência e sobrevivência.

Seguindo esse caminho, para finalizar esta seção, recorreremos a algumas produções de Hanson que evidenciam o movimento de saída de uma realidade negativa e, ainda, o movimento de mudança. Ao apontar que “dizer adeus é um ato de coragem”⁷⁵ (Hanson, 2023c, p. 279, tradução nossa), a poeta não apenas legitima o rompimento, mas também o articula como uma maneira de cuidado, antes de tudo, consigo mesma. Ir embora, a partir dessa perspectiva, deixa de lado a ideia socialmente construída de significar um fracasso, convertendo-se em marca de agência, pois é por meio dele que a mulher consegue se retirar de um circuito de sofrimento e voltar a se reposicionar no centro da cena. Essa reorientação aparece de modo ainda mais explícito em “pare de ferir seus próprios sentimentos. pare de se colocar em situações que você sabe que estão te quebrando. assuma a responsabilidade pelo seu coração”⁷⁶ (Hanson, 2023c, p. 197, tradução nossa). Aqui, o foco se desloca completamente da figura do outro, o homem, para se encaminhar para a própria mulher, que é convocada a interromper a repetição de

⁷⁵ Original: “goodbye is courageous”.

⁷⁶ Original: “stop hurting your own feelings. stop walking into situations that you know are breaking you. take responsibility for your heart.”.

experiências que, nesse momento, já consegue reconhecer como destrutivas. O poema propõe, com a expressão “assuma a responsabilidade pelo seu coração”, um deslocamento que chama a leitora para compreender o cuidado de si não como algo secundário, mas como uma tarefa central. Delimitar o “adeus” se mostra, também, como uma forma de romper o ciclo.

Um terceiro texto adiciona mais uma camada a essa dinâmica ao destacar uma experiência de autoacolhimento: “agora mesmo, estenda e segure a sua própria mão. perceba que você é real. você é forte. você é estável. você está se agarrando à única pessoa que nunca vai te deixar, que não vai embora. apaixone-se por essa sensação de ser a sua própria âncora” (Hanson, 2023c, p. 198). Se no texto anterior o imperativo era “assuma a responsabilidade”, aqui os imperativos convocam o corpo: “estenda”, “segure”, “perceba” e “apaixone-se”. A imagem de segurar a própria mão subverte a expectativa romântica de uma mão externa que salva, reorganizando a cena de resgate de modo que a figura de apoio e de permanência seja a própria mulher. Ao se dirigir à sua leitora dizendo que ela deve se reconhecer como “real”, “forte” e “estável”, a autora direciona atributos tradicionalmente direcionados para o outro, o homem, ao corpo e à subjetividade da mulher.

A metáfora da âncora não deve passar despercebida, porque é decisiva nesse processo. Em muitos relatos de violência, a mulher aparece como aquela que está desamparada, em uma imagem que muito se aproxima da ideia de estar à deriva. Ao propor que a leitora “se apaixone por essa sensação de ser a sua própria âncora”, Hanson não se limita a sugerir a autoaceitação, mas vai além e propõe que o ponto de estabilidade deixe de ser externo e passe a ser interno. O verbo “apaixonar-se” recupera um campo semântico geralmente associado ao outro (apaixonar-se por alguém) e o volta para dentro, criando uma espécie de enfrentamento à concepção do amor romântico. O vínculo mais importante, aquele que garante permanência e que “nunca vai te deixar”, não depende de ninguém, pois é o vínculo consigo mesma.

É significativo, nesse contexto, que esses dois últimos poemas apareçam em sequência no livro físico, em páginas consecutivas (como apontado, páginas 197 e 198, respectivamente). A justaposição na obra sugere um encadeamento fácil de ser visto: primeiro, a chamada para romper com o padrão de autossabotagem emocional e assumir “responsabilidade pelo coração”; logo em seguida, a cena de acolhimento de si, em que a voz do poema literalmente se segura pela mão e se reconhece como própria âncora. Essa proximidade material entre os textos reforça a leitura de que não são mensagens dispersas, mas etapas sequenciais de um mesmo percurso em busca da construção da autonomia e do amor por si. A própria ordem das páginas, nessa perspectiva, funciona como um pequeno roteiro de saída, em que rompimento, responsabilidade afetiva e autoancoragem são articuladas como partes da sobrevivência e reconstrução.

Lidos em conjunto, os três poemas de Hanson compõem um contínuo que almeja evidenciar que a ruptura não é um fim em si, mas o início de uma prática que desloca a figura feminina do lugar de vítima para o de sujeito que escolhe, protege e sustenta a si mesma. Em um primeiro momento, a mulher reconhece a necessidade do rompimento e o reivindica como coragem, não como covardia. Depois, é chamada para a tomada de responsabilidade que não apaga a violência sofrida, mas constrói um depois possível. Por fim, é convidada a reconfigurar a cena do cuidado, deslocando a promessa de amparo definitivo das figuras masculinas para a própria presença no mundo.

Ao encerrar o percurso traçado para esta parte da pesquisa, vemos que os poemas analisados desenharam um movimento progressivo com início no reconhecimento das violências, justamente aquilo que, como visto, é muitas vezes difícil de ver, seja pela sutileza de certas práticas, seja pela insistência cultural em naturalizá-las. A partir desse primeiro percurso, os textos deslocam a compreensão da violência de um eixo individual para um eixo estrutural e sistêmico, chamando atenção para o fato de como essas experiências não são exceções privadas, mas se fazem baseadas em padrões de gênero, discursos culturais e expectativas que moldam as relações. Ao mesmo tempo, é notório que os poemas não congelam a mulher na posição de vítima passiva; muito pelo contrário, trazem à tona experiências de resistência feminina que passam pela recusa da normalização do abuso, pela contestação de narrativas que romantizam o sofrimento e pela delimitação de um limite. Essa negativa se intensifica quando a voz poética se dirige diretamente ao abusador, nomeando o que aconteceu e apontando, diretamente, que a transformação exige responsabilização e mudança concreta. Por fim, os poemas que se seguem consolidam um movimento de saída em que a mulher, depois do que foi percorrido, se reposiciona como um sujeito de agência que é capaz de romper com o ciclo da violência e de encontrar em si um eixo de sustentação afetiva.

Esse gesto final, que inaugura uma subjetividade fundada na valorização de si, prepara o terreno para a próxima seção. Se aqui acompanhamos sobretudo o processo íntimo de reconhecer, nomear e transformar a experiência de abuso, esse caminho torna possível pensar como essas narrativas poéticas constroem, em chave coletiva, imaginários de força feminina, redes de identificação e formas compartilhadas de pertencimento entre leitoras que se reconhecem, umas nas outras, como âncoras possíveis.

3.2.2 Representações de força e autonomia: um viés coletivo de identidade, pertencimento e conexão

Para esta nova etapa aqui delineada, desloca-se o olhar para aquilo que se constrói depois, e a partir, das experiências vistas até aqui. Entendendo que o caminho do autoconhecimento é necessário para que as mulheres se reconheçam e consigam, assim, se colocar no mundo, a trajetória de olhar para si se faz extremamente relevante e permite o começo de processos de fortalecimento, formulações de autonomia e modos de existir. Essa trajetória, porém, não perpassa somente questões individuais. Ao contrário, ela é, na maioria das vezes, atravessada por dimensões coletivas e históricas, na medida em que o corpo feminino se vê como generificado e, logo, marcado por expectativas sociais. Quando consideramos um sujeito que é, a todo tempo, colocado como *invasor*, ou seja, uma presença que entra onde “não deveria”, que fala quando “não é sua vez” e que ocupa espaços dos quais historicamente foi excluído, percebemos que esse processo de autoconhecimento precisa ser entendido em um âmbito mais amplo que questiona, a todo momento, a narrativa hegemônica masculina na sociedade. Esse corpo, imerso em normas estruturais que regem a nossa sociedade e que definem, de antemão, o que a mulher pode ou não fazer, desejar, dizer ou ocupar, precisa se desvincular do estereótipo de submissão e assumir o personagem de empoderamento e autoria da própria vida.

Diante disso, são extremamente necessárias as representações de força e de autonomia que aparecem na Instapoesia. Elas são responsáveis por não somente encorajar e fortalecer o feminino, mas também fornecer novas maneiras de reimaginar a mulher como um sujeito ativo, detentor de sua própria história, capaz de sustentar a si mesma e de se articular a outras em um contexto compartilhado. Nosso interesse, então, está relacionado a compreender de que modo são elaborados imagens, enunciados e narrativas que apostam em transformação, empoderamento, autonomia e pertencimento coletivo. Essa proposta se direciona pelo que Margareth Rago (2013), historiadora e professora brasileira, destaca sobre o poder da escrita de si como uma ferramenta capaz de desestabilizar padrões patriarcais e propor novas formas de existência para as mulheres. Entendendo que tanto a dominação cultural quanto a resistência se organizam através da linguagem e do discurso, a pesquisadora enxerga que é também por meio deles que representações sociais são formuladas, difundidas e, assim, internalizadas pelos indivíduos. Com base nisso, o ato de “(...) explorar os espaços que se abrem a partir da linguagem e da escrita” é, de maneira direta, uma “prática de relação renovada de si para consigo e também para com o outro” (Rago, 2013, p. 30). Dessa forma, torna-se possível uma

reconfiguração do “real-social”, como a pesquisadora nomeia, a partir de um narrar-se que, tradicionalmente, se fez um privilégio masculino.

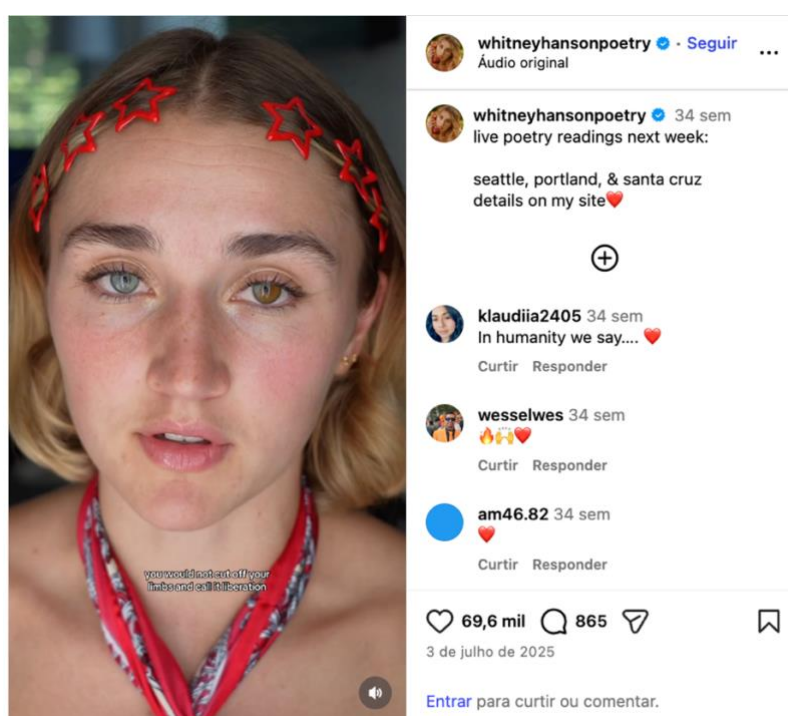
Conseguimos visualizar, a partir dos poemas, uma maneira de romper o pensamento discursivo que estrutura identidades e exigências sociais a fim de abrir novas possibilidades para o feminino. As Instapoetas, ao estabelecerem uma postura crítica aos valores morais e às verdades instituídas, revelam o processo de figuras femininas que abandonam a posição de quem tem sua história contado por um outro alguém para ser aquelas a enunciar limites, a escolher a si mesmas e a reconhecer-se como autossuficientes. Essa prática discursiva feminista carrega o interesse de se reinventar e produzir formas de se constituir em relação às outras. Diante disso, o que encontramos no que tange à ideia de força não se coloca como um ideal heroico distante, mas como algo que se constrói no cotidiano, no modo como as mulheres reelaboram suas histórias, revisam expectativas sociais e redefinem o que aceitam e o que recusam. A autonomia, por sua vez, não é vislumbrada como independência isolada, e sim como capacidade de decisão, de escolha e de reposicionamento de si nas relações para introduzir outras maneiras de organizar o espaço em que estão.

Nessa perspectiva, entendemos que a Instapoesia aqui analisada opera em um registro extremamente relacional, em que textos carregam mensagens e convocam um “você” feminino com o qual dialogam. As experiências narradas são compartilháveis e buscam exatamente esse eco na trajetória de outras mulheres para que possam entender que as re-construções identitárias apresentam, como ponto de partida, um sentimento de pertencimento a um coletivo que se ajuda. É nesse entrelaçamento entre experiência singular e horizonte comum que emergem as dimensões de identidade, pertencimento e conexão anunciadas no título da seção. Entendendo o falar sobre si como transgressão, até porque contar a própria história é parte da batalha feminista (Ahmed 2022), as poetas constroem repertórios de recomeço que, ao circularem amplamente, ajudam a consolidar uma espécie de léxico de afeto que cria, ao ser compartilhado, comunidades que se apoiam e desejam crescer juntas. As representações de força e de autonomia passam, então, a atuar como dispositivos de identificação, permitindo que mulheres se reconheçam e enxerguem um “nós” que está sendo construído. É nesse campo de trocas, ressonâncias e reconhecimentos mútuos que esta seção se detém, examinando como as Instapoetas estudadas imaginam e produzem um viés coletivo em que ser a própria âncora não exclui, pelo contrário, pressupõe a existência de redes de conexão entre diferentes mulheres.

A fim de começar as análises em si, selecionamos uma publicação de Hanson que estabelece uma importante ligação entre o que estávamos analisando acerca do conhecimento de si, perpassando as partes negativas e o processo de cura, e o que nos dedicamos a olhar a

partir de agora. É preciso conceber que nada se faz de maneira isolada; na verdade, todas as vias da reconstrução se conectam em cada recomeço vivenciado pelas mulheres e representado a partir de narrativas literárias. Olhar para todas as arestas dessa composição permite-nos entender um pouco melhor dessa multiplicidade que envolve as identidades e as formas de ser de um grupo que se refaz ao utilizar as palavras e experiências como um recurso de transformação. Tudo isso começa a ser vislumbrado na *performance* que Hanson compartilha em seu Instagram como uma postagem, que pode ser vista a partir da captura de tela abaixo:

Figura 35 - Captura de tela de postagem de Whitney Hanson em seu Instagram



Fonte: Hanson, 2025a

Considerando que esse é um vídeo da autora compartilhando um de seus poemas como usualmente faz, a partir da leitura, consideramos válido transcrever aquilo que é dito para melhor direcionar os nossos comentários:

Em inglês, dizemos: a sua dor é a minha dor. Na poesia, dizemos: se eu ficar quieta o bastante e escutar bem o bastante, eu me torno outra coisa. Ou talvez o que eu queira dizer é que eu me torne todas as outras coisas. A linha entre mim e o resto começa a se desfazer até que eu seja o oceano e a costa. Eu sou o chamado e a resposta, um grito de socorro e a lua que escuta, e, se você me pedir para falar sobre a definição de amor, talvez eu te conte como é ser tudo, doer por tudo. Não por compaixão, mas por um profundo conhecimento de que a dor não existe no vácuo, e a cura também não. Quando entendemos o quanto estamos interconectadas, paramos de produzir atitudes de separação e chamá-las de paz. Paramos de fingir que causar dano não é uma via de mão dupla. Você não cortaria seus próprios membros e chamaria isso de libertação.

Não somos separadas. Nós somos um corpo que lentamente se mata porque, em algum momento do caminho, esquecemos que somos uma só. Sempre fomos uma só. (Hanson, 2025a, tradução nossa).⁷⁷

Pensando nesse texto como parte de uma *performance* da própria artista, podemos entendê-lo como a construção de um nós que atravessa tanto o plano temático, relacionando-se à interconexão e à não-separação, quanto o plano de um diálogo, com a poeta se direcionando ao seu público para compartilhar uma experiência afetiva comum. Logo na abertura, a oposição “Em inglês, dizemos.../ Na poesia, dizemos...”, comum no projeto poético da estadunidense, marca uma diferença entre duas experiências, enfatizando que a poesia pressupõe um deslocamento mais radical do eu, que fica “quieta o bastante” e escuta “bem o bastante” até que “se torne todas as outras coisas”. O eixo central organiza-se, assim, na expansão desse sujeito em direção a um campo coletivo por meio de imagens de uma fusão, como em “a linha entre mim e o resto começa a se desfazer”, “até que eu seja o oceano e a costa” e “sou o chamado e a resposta, o grito de socorro e a lua que escuta”. Essas imagens funcionam como metáforas de uma vivência relacional em que a mulher que fala e a que escuta não aparecem separadas, mas interconectadas como parte de algo único.

A fala sobre o amor reforça esse descentramento ao propor uma ideia de que sentir não se limita ao “sentir pelo outro”, mas assume a consciência de uma partilha em que dor e cura não se dão em esferas isoladas, e sim em uma rede de interconexões. Essa recusa de uma visão individualizante (“a dor não existe no vácuo, e a cura também não”) desmonta uma narrativa bastante difundida de sofrimento como algo privado, substituindo-a por uma compreensão quase sistêmica de que o que acontece com uma afeta as demais. Isso se amarra à crítica política explícita nos versos seguintes: quando “entendemos o quanto estamos interconectadas”, deixamos de “produzir atitudes de separação e chamá-las de paz” e de fingir que o dano não é “via de mão dupla”.

O final, com a formulação “Não somos separadas. Nós somos um corpo que lentamente se mata porque (...) esquecemos que somos uma só”, radicaliza a metáfora do corpo coletivo e

⁷⁷ Original: “In English we say, your pain is my pain. In poetry we say, if I sit still enough, and listen well enough, I become something else. Or maybe what I mean to say is that I become everything else. The line between myself and the rest begins to blur until I am the ocean and the shore. I'm the call and the answer, a cry for help and the moon who listens, and if you ask me to tell you about the definition of love, I might tell you what it's like to be everything, to ache for everything. Not out of sympathy, but out of a deep knowing that pain doesn't exist in a vacuum and neither does healing. When we understand how interconnected we are, we stop creating acts of division and calling them peace. We stop pretending causing harm isn't a two-way street. You would not cut off your limbs and call it liberation. We are not separate. We are a body slowly killing itself because somewhere along the way we have forgotten that we are one. We have always been one.”

aponta para uma crítica a estruturas sociais que naturalizam a violência e a competitividade entre mulheres. A repetição “somos uma só/ sempre fomos uma só” opera como um refrão e um tipo de lembrete que reconhece que estamos nos ferindo mutuamente, enquanto também vislumbra uma reconciliação ao se recordar dessa unidade. Em termos feministas, o poema se alinha a uma ética de solidariedade que recusa soluções baseadas na exclusão e no afastamento uma da outra.

Com esse texto, emerge a questão da cura, um tópico central para que as mulheres não só estabeleçam a superação, como também compreendam seu empoderamento e, assim, se afastem do lugar de vítima em que foram colocadas. Recusar uma perspectiva individualizante dessa experiência do sofrimento e de sua elaboração coloca o processo de cura como um movimento de reconhecimento da interdependência. Curar-se, sob essa perspectiva, implica assumir que aquilo que atinge uma mulher reverbera em muitas, e que a possibilidade de transformação também passa por uma tomada de consciência coletiva. Isso, então, passa a ser um ponto de partida político e afetivo, em que, ao invés de pensar se existe algo errado consigo mesma, temos uma outra pergunta: “o que há de errado com as condições em que vivemos?”. Esse deslocamento do “eu” isolado para um “nós” atravessado pelas mesmas feridas opera como uma chave para a percepção de questões estruturais da sociedade e leva à construção de alianças, de modo que a cura deixe de ser um destino privado e passe a ser pensada como uma prática compartilhada de resistência e criação de outros modos de viver.

A dor reconhecida como comum não é um fim em si mesma, mas aquilo que impulsiona o movimento: é porque dói em muitas, de modos parecidos, que faz sentido caminhar juntas. O compartilhamento não serve apenas para consolar, embora o consolo também importe; ele cria um tipo de força que nasce justamente da possibilidade de se ver refletida na experiência da outra, de nomear o que antes parecia impossível e de legitimar sentimentos que foram desautorizados por muito tempo. Quando uma mulher enuncia a própria dor em voz alta e encontra eco em outras vozes, o que se constitui ali não é um acúmulo de fragilidade, mas um campo de força que torna mais difícil que aquela violência siga sendo negada ou naturalizada na sociedade.

Esse reconhecimento também reorganiza o modo de imaginar e entender a própria cura. Se a dor não é exclusivamente privada, tampouco o processo de recuperação pode ser pensado como uma tarefa solitária. Caminhar juntas significa compreender que processos de transformação tornam-se menos improváveis quando são sustentados por uma pluralidade, porque a consciência de que não se está sozinha rompe o isolamento e permite que a mulher se veja como alguém que, junto com outras, pode criar condições diferentes de existência. Nesse

sentido, a dor e a cura compartilhadas, uma vez reconhecidas, passam a funcionar como uma linguagem comum orientando o tipo de mundo que essas mulheres desejam construir. Assim sendo, caminhar juntas possibilita transformar a exclusão e o sofrimento em impulso para a criação de outras formas de viver e de se relacionar consigo mesma, com o outro e com o mundo.

Logo, o empoderamento não aparece como um gesto apenas solitário proveniente de uma força interior, mas como efeito de um deslocamento de perspectiva. Retomando o texto de Hanson, quando a voz poética insiste que “não somos separadas” e que “sempre fomos uma só”, ela está recolocando a agência feminina em um panorama relacional, em que o “eu” se fortalece justamente ao se reconhecer ligado a outras. Sair do lugar de vítima não significa negar a violência sofrida, tampouco responsabilizar individualmente a mulher por “superar” sua dor, mas, sim, reinscrever essa experiência em uma rede de apoio, identificação e solidariedade que torna possível tecer outras formas de estar na sociedade. Com isso, a cura se torna inseparável de um processo de reconexão com o próprio corpo, com outras mulheres e com a consciência de pertencer a um coletivo que, ao recordar sua unidade, pode interromper violências e ensaiar novos caminhos de vida.

É preciso também destacar a concepção de resiliência aplicada a essas mulheres. A ideia de passar pela dor, atravessar experiências de perda e desamparo e, ainda assim, permanecer viva, carrega consigo uma afirmação política fundamental: a de que sobreviver já é um ato de resistência. Não se trata aqui de uma resiliência entendida como capacidade de superar rapidamente o trauma, como veremos adiante, mas de uma resiliência que reconhece a mulher como alguém que, apesar de tudo, sobrevive. É isso o que encontramos na composição abaixo:

you loved fully
lost everything
and survived

don't you dare believe
you are anything but resilient. (Hanson, 2023d, p. 169)

O poema acima, que tem sua tradução na página 221, no apêndice A, trabalha com uma estrutura que acumula, progressivamente, movimentos importantes e significativos. Primeiramente, a perda completa do amor, sugerindo entrega total e vulnerabilidade; depois, a perda "de tudo", que radicaliza a experiência de desamparo; e, finalmente, a sobrevivência, como algo incontornável e politicamente marcante, pois permanecer viva já constitui resistência e evidencia sua força. Ao observar a brevidade dos três primeiros versos, nota-se a criação de um efeito de intensidade, como se cada palavra carregasse o máximo dos sentimentos a que se

refere. O ponto de inflexão, contudo, está no imperativo “não ouse acreditar”. Esse tom de advertência aparece como uma intervenção que vai de encontro ao discurso que diminui mulheres e que acaba sendo internalizado por elas. Ao dizer “não ouse”, a voz poética interrompe a narrativa de inferiorização de si e impõe um limite, apontando que não existe brechas para que essa mulher se reduza ao que lhe aconteceu. A palavra “resiliente”, então, não aparece como um simples elogio, pois se torna uma categoria de reconhecimento de uma subjetividade que resiste. O fato de afirmar que esse “você” feminino é resiliente não nega a realidade da perda, mas cria uma outra interpretação dessa história, deslocando a mulher do lugar de apenas vítima para o de sujeito que, mesmo ferida, permanece sendo o suficiente para continuar.

Esses últimos versos também colocam em xeque o pressuposto cultural de tratar a entrega afetiva, normalmente associada às mulheres, como sinal de ingenuidade ou de incapacidade de ser racional. Ao dizer que elas seriam “emocionais demais”, assumem que, por essa razão, seriam menos racionais, menos aptas e até menos capazes de decidir. O poema, contudo, recusa essa hierarquização ao transformar a intensidade afetiva em evidência de potência, e não de fraqueza. Amar plenamente, nesse contexto, não aparece como um erro a ser corrigido e nem como falta de controle, mas como um gesto de coragem. Desse modo, entendemos que Hanson faz o que Ahmed (2022, p. 329) conceitua como “estalo feminista”, ou seja, “(...) uma via para contar uma contra-história, a história que ainda precisamos contar, uma história que para ser contada exige movimentos cortantes e repentinos, necessários para atravessar ou ultrapassar o que ainda é como é”. Colocar a ideia de sobreviver depois da entrega e da perda como prova de resiliência é um modo de tensionar a leitura misógina que transforma emoção em defeito e em sinônimo de desvalorização, criando essa contra-história com potencial de modificação do que já é considerado como verdade.

Retornando à ideia de que a cura não é rápida, simples ou fácil de ser vivida, destaca-se que, antes mesmo de qualquer gesto concreto, é primordial desenvolver um esforço de reorientação interna. Isso não é imediato e nem linear, mas uma parte essencial para o entendimento do que se vive e sua posterior reelaboração. Hanson (2023c, p. 116) se empenha em mostrar exatamente isso no poema abaixo, cuja tradução encontra-se na página 222, no apêndice A:

you've just come in from a rainstorm
 you cant expect to be
 immediately dry warm and comfortable
 but you can do the little things
 take off the heavy clothing

turn on the coffee pot
 wrap yourself in a blanket
 one small thing at a time
 healing is a process.

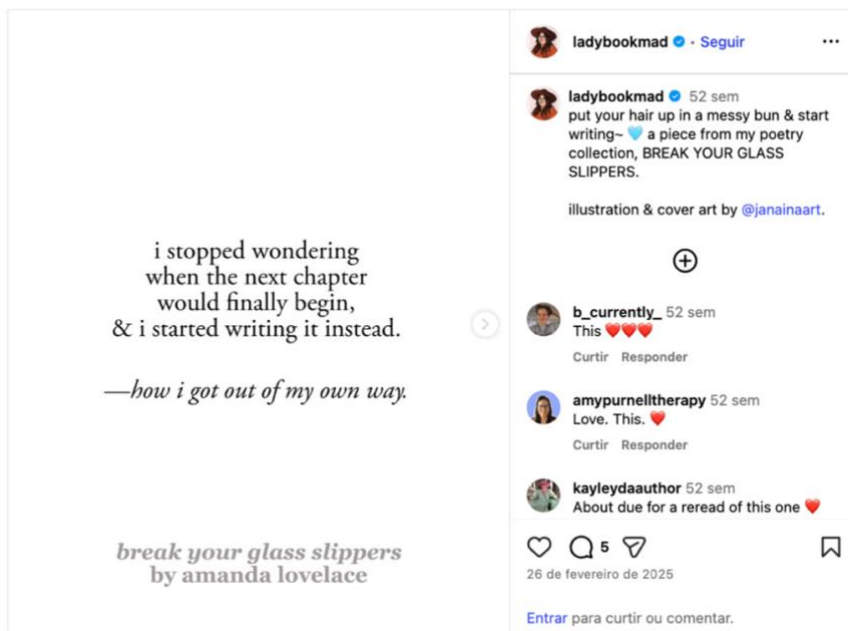
Logo no começo, a imagem da "tempestade" funciona como a representação da experiência de um trauma que deixa marcas tanto físicas quanto psicológicas. O corpo que "acabou de entrar" ainda carrega os efeitos imediatos dessa condição, trazendo um sujeito que está molhado, pesado e desconfortável. A ideia de que não se pode "esperar ficar imediatamente seca, aquecida e confortável", com destaque para o uso do advérbio "imediatamente", é fundamental ao argumento do poema de desconstruir a pressa, pois reconhece que a recuperação não se resolve de uma hora para outra – assim como ninguém espera estar seco no instante em que sai da chuva. Precedendo o resultado almejado, existe a necessidade de aceitar a própria fragilidade antes de qualquer outra ação, equivalendo à noção de que algo precisa ser feito para modificar os efeitos dessa tempestade que não são agradáveis. O poema, assim, legitima o tempo da vulnerabilidade para lidar com situações adversas.

Quando a voz poética enumera "pequenas coisas", ela não oferece soluções grandiosas, mas estratégias de reorganização, baseadas em pequenos movimentos possíveis, que se encontram no cotidiano. Esses gestos ganham força simbólica justamente pela simplicidade, mas, ao mesmo tempo, pela força que carregam: "tirar as roupas pesadas" pode se referir ao abandono de cargas emocionais internalizadas, como culpa, silêncios e expectativas alheia; por sua vez, "se enrolar em um cobertor" ressignifica o cuidado de si como prática necessária e política; e a insistência em "uma pequena coisa de cada vez" rejeita a ideia da cura como algo heroico e a percepção de que a transformação sempre exige grandes sacrifícios. Ao contrário, a sugestão encontrada no poema de Hanson é a de que a persistência está justamente em manter-se bem através de atitudes que podem até parecer insignificantes, mas que culminam na reconfiguração da relação da mulher com seu próprio corpo e com o mundo. A formulação final, "a cura é um processo", enfatiza exatamente o fator tempo como necessário para o processo de se redescobrir e se recolocar no mundo.

Nesse sentido, o poema continua a reposicionar a agência feminina ao destacar que, mesmo imersa na dor e no desconforto, a mulher pode reconhecer sua própria capacidade de agir. Cada pequeno gesto se mostra como um ato de escolha, uma afirmação de que ela ainda possui poder sobre si mesma, ainda que limitado e fragmentado durante um período. O texto, portanto, coloca que a transformação está ligada a uma série de pequenas decisões que

redefinem o que é possível viver e imaginar para si mesma. Isso é o que também encontramos em Lovelace:

Figura 36 - Captura de tela de postagem de Amanda Lovelace em seu Instagram



Fonte: Lovelace, 2025

Em poucos versos, o poema (ver apêndice A, p. 223) apresenta uma virada silenciosa, mas decisiva na posição de um sujeito que, da espera passiva pelo “próximo capítulo”, toma a decisão de ativamente escrevê-lo. Por meio da metáfora da vida como um livro, em que cada capítulo corresponde a momentos da própria trajetória, encontramos um sujeito que parece ter se percebido à deriva dentro de sua própria história, como um espectador que deve aguardar a iniciativa de alguém para o início de um próximo capítulo. Ao decidir parar de se perguntar para, então começar a escrevê-lo, é inaugurada uma significativa ruptura com a estrutura de passividade antes visualizada. Deslocando-se de uma personagem que espera para aquela que define os próximos passos e pode, então, mudar o que deseja, temos uma mulher que passa a ser a autora de seu próprio caminho.

O verso final indica essa responsabilização assumida pelo sujeito, ao passo que a ideia de sair do próprio caminho sugere reconhecer os modos pelos quais crenças limitantes, medos, padrões normativos e narrativas internalizadas funcionavam como obstáculos. A ênfase não está em falar sobre um potencial agente externo, mas na tomada de consciência de que algo na própria postura precisava ser revisto para que o “próximo capítulo” pudesse existir. Pensando no contexto da vida da mulher, entendemos que, embora não negue o contexto opressivo, esse

texto identifica como ele pode acabar sendo incorporado e reproduzido pelo próprio sujeito. Mudar o questionamento de “quando?” para a afirmação “agora” traz um movimento de ruptura responsável pela possibilidade de transformar a própria história, articulando o empoderamento à ideia de autoria. Escrever o capítulo (de sua história) é escrever-se e reconfigurar todo o enredo. Por mais simples que “comecei a escrevê-lo” possa parecer na superfície, ele carrega uma alteração de paradigma: não se espera mais permissão ou qualquer tipo de validação externa, a voz poética decide que o início passa a depender, única e exclusivamente, de um gesto seu. Toda essa estrutura, por sua vez, funciona como um convite para que outras mulheres também se vejam capazes de sair do próprio caminho e assumir a agência sobre tudo aquilo que compõe o “capítulo” seguinte.

Refletindo sobre essas mudanças que fazem parte das transformações vivenciadas pelo feminino, muitas questões passam a precisar de redefinição quando essa mulher sai “de um lugar estigmatizado e inferiorizado, destituído de historicidade” (Rago, 2013, p. 25). É uma movimentação que implica revisar o vocabulário que sustentava tais leituras, tratando-se de agir não apenas nas práticas, mas também nas categorias através das quais ela compreende a si mesma, seus vínculos e seu próprio valor. Considerando esse percurso, encontramos uma publicação de Hanson com quatro poemas em que propõe, no último compartilhado, que as mulheres formulem uma nova definição de amor, rompendo com aquela aprendida em contextos de dor, relacionamentos fracassados e modelos afetivos marcados pela condicionalidade.

Figura 37 - Instapoema de Hanson sobre uma nova definição de amor



Fonte: Hanson, 2025b

Nessa produção, cuja tradução está na página 224, no apêndice A, Hanson constrói uma espécie de manifesto voltado especialmente para aquela interlocutora que aprendeu sobre o amor em contextos de dor e desvalorização. Logo no início, o trecho “você precisa primeiro encontrar uma nova definição de amor” indica que não se trata apenas de mudar comportamentos, mas de revisar todo um vocabulário já internalizado. Aquilo que se entende por “amor” foi aprendido “com pessoas feridas e relacionamentos fracassados”, isto é, em contextos marcados pela repetição contínua de feridas, não sendo, por conseguinte, saudável. Assim, há o reconhecimento de que o que a mulher viveu foi atravessado por traumas anteriores quando pessoas que também foram machucadas ensinaram modos dolorosos de amar, e isso acaba permanecendo como padrão em outras relações caso não seja reconhecido e revisitado.

A partir daí, o poema assume um tom quase didático (“você precisa aprender...”). O que se propõe é uma quebra com o amor condicional, aquele que depende de desempenho, de aparência, de utilidade ou, até mesmo, de obediência e subserviência. Ao afirmar que “nada do que você vê no espelho pode alterar a quantidade de amor que você merece”, o texto ataca diretamente a lógica que mede o valor da mulher pelo corpo, pela juventude, pela adequação a determinados padrões que são impostos pelo meio social. O espelho, aqui, simboliza não apenas a imagem física, mas o conjunto de autoavaliações que, em diversas situações, se baseiam no olhar de outros. Logo, desassociar o merecimento de algum afeto à aparência e a qualquer outra condição que possa ser determinada externamente é uma atitude profundamente política, porque confronta discursos patriarcais que vinculam valorização a seguir imposições.

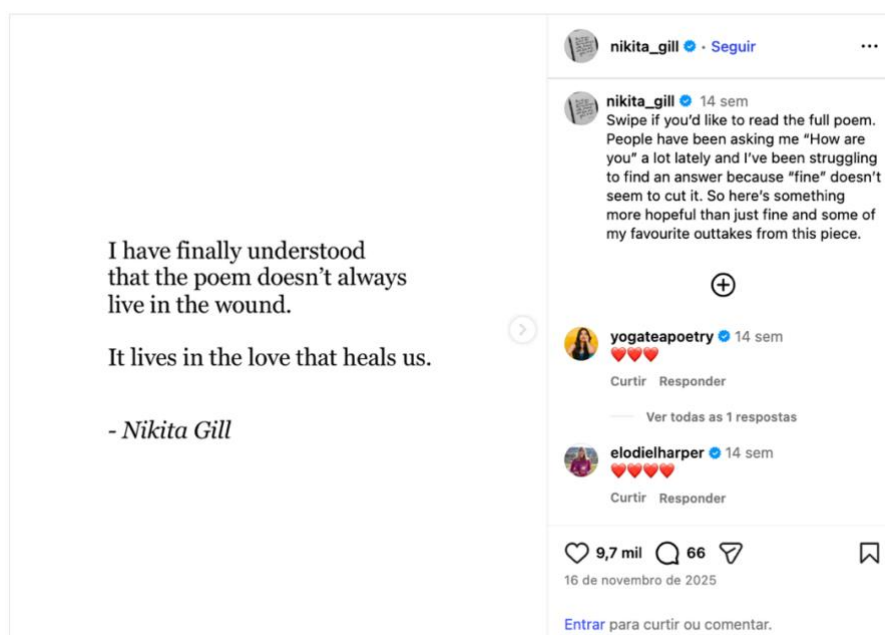
Da mesma forma, quando o texto declara que o amor “não é o salário que você recebe pelo que faz ou o quanto você faz”, ele desmonta uma lógica de merecimento aplicada à esfera dos sentimentos. Nada tem a ver, portanto, acreditar que amor é recompensa pelos esforços, por algum sacrifício, pelo cuidado extremo ou por muito fazer. Essa concepção atinge de maneira particular as mulheres, historicamente educadas para acreditar que serão amadas na medida em que forem úteis, prestativas e disponíveis. Ao nomear explicitamente que amor não é “salário”, Hanson expõe e recusa a lógica de troca como fator dominante dessas relações, questionando a ideia de que afeto se “ganha” por mérito.

Quando a voz apresenta que “o amor perdoador, é consistente e gentil”, oferece uma contra-definição àquela aprendida com pessoas feridas. A ideia do perdão convoca a possibilidade de erro sem abandono; “consistente” recusa o amor intermitente, que aparece quando é conveniente e desaparece quando não há mais o interesse do outro; já “gentil” se opõe à normalização de violências que, por tantas vezes, foram apresentadas e representadas como

prova de um sentimento verdadeiro. Em seguida, a experiência de quem lê é trazida para o texto e colocada como parte de um aprendizado: “eu sei que este não é o amor que você aprendeu, mas pode ser o amor que você está aprendendo”. Não há nenhum tipo de censura por ter internalizado uma concepção distorcida de amor, muito menos um enfoque na perda, mas a legitimação de um caminho de desaprendizagem e reaprendizagem. Observar a passagem do pretérito perfeito “aprendeu” para a ação em curso no presente “está aprendendo” destaca uma temporalidade que ainda se faz, até porque a cura não é um estado alcançado, mas um movimento de caminhada constante. Vemos, nessa abordagem, a afirmação de uma autonomia afetiva que redefine parâmetros ao deixar de aceitar amor como aquilo que machuca, retirar-se dessas relações e, sobretudo, reconhecer-se como alguém que merece um amor que não exija a própria anulação para acontecer.

Ainda falando sobre o amor, Gill reconhece a importância desse sentimento como um fator que cura. Seguindo essa dinâmica de não mais focar no que é ferida, ela compartilha um trecho de seu poema na captura de tela abaixo (Figura 38):

Figura 38 - Instapoema de Gill sobre o amor que nos cura



Fonte: Gill, 2025

Com uma linguagem simples e uma estrutura fragmentada, o texto (ver apêndice A, p. 225) captura uma mudança profunda na forma como entendemos a relação entre poesia, dor e experiência feminina. Construindo-se em torno de uma virada de compreensão, o primeiro verso, “eu finalmente entendi”, anuncia um processo de tomada de consciência e sugere que a

voz poética passou muito tempo acreditando no exato oposto do que está prestes a afirmar. Esse efeito é reforçado pelo advérbio de tempo “finalmente”, que não apenas marca a conclusão de uma reflexão, como também pressupõe um percurso longo de elaboração. Nos versos seguintes, em que encontramos a afirmação de “que o poema nem sempre/ vive na ferida”, vemos que não há uma negação do lugar da dor e nem a invalidação da poesia que dela nasce, com a locução adverbial “nem sempre” mantendo aberto o espaço da ferida como um dos lugares possíveis da escrita. O que está em jogo é o descentramento desse lugar exclusivo: Gill desloca o eixo e abre a possibilidade de que a experiência poética também se enraíze no “amor que nos cura”.

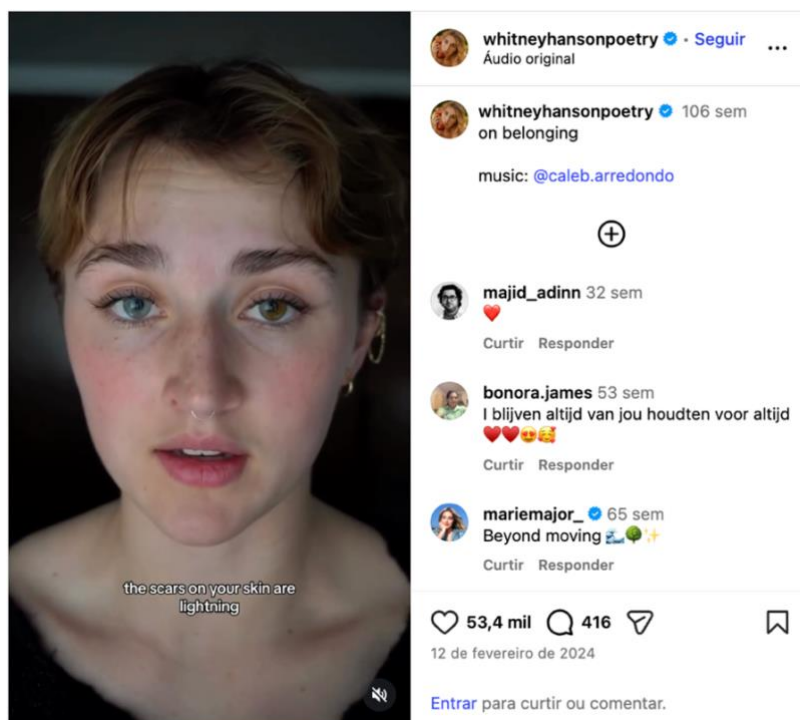
A segunda estrofe, composta por apenas um verso, opera como uma resolução direta. Com a mudança de onde o poema “vive”, deslocando da ferida para o amor, passamos a visualizar uma outra dimensão para esse sentimento. Vale dizer que o amor aqui não aparece como um ideal romântico abstrato, mas especificamente como força que promove uma transformação que repara, cuida e acolhe. Em uma dimensão relacional e coletiva marcada pelo pronome “nos”, configura-se um amor que não cuida apenas do eu, mas envolve um “nós” e sugere, assim, redes e formas de solidariedade entre mulheres. Nessa interpretação, a poesia é entendida como um espaço em que se escrevem não só cicatrizes, mas também processos de cura, tornando-se também espaço de reconstrução, de reorientação e de futuro.

É significativo pontuar que essa produção se articula a um projeto de reconfiguração da subjetividade feminina. Ao afirmar que o poema pode viver no amor que cura, Gill reivindica o direito de as mulheres produzirem discursos que não as fixem exclusivamente no lugar da dor e da vítima, à medida que a escrita passa a participar de um percurso de reconstrução em que não apenas se denuncia a violência, mas também se narra o cuidado, a resistência e a possibilidade de transformação. Há, ainda, uma modificação na posição do sujeito, pois, se antes a ferida era aquilo que, de certa forma, determinava o lugar de onde se escrevia, agora existe uma escolha consciente de reconhecer e estar no amor que salva. Nessa lógica, o verbo “entender”, do primeiro verso, é um ato político de perceber que a própria poesia pode ser instrumento de cuidado e de afirmação de um “nós”. A poeta não é apenas um corpo ferido que registra sua própria destruição; é também um sujeito que participa ativamente da construção de vínculos capazes de sustentar a cura de si e de outras.

A brevidade desse poema intensifica a mensagem de que esse amor que cura, entendido como experiência coletiva, torna-se, então, não só tema, mas também horizonte político, articulando a poesia a um projeto de transformação das formas como as mulheres se relacionam consigo mesmas e entre si. É a força compartilhada que permite a elas se reconhecerem umas nas outras e, assim, se reconstruírem. Essa percepção de pertencimento é outro aspecto que, ao

ser explorado, fortalece as pautas feministas e a ação do coletivo. Em um vídeo publicado em seu *feed*, Hanson novamente toca nesse assunto através da performance de um texto que, com todos os seus signos, traz a autoafirmação como força motriz.

Figura 39 - Captura de tela de vídeo de Hanson publicado em seu Instagram



Fonte: Hanson, 2024i

Disponibilizaremos, agora, a transcrição do conteúdo compartilhado para guiar a análise que será realizada:

Nunca houve um momento em que você não pertencesse. Se houvesse, o sol teria sido extinto. O oceano teria deixado de existir. A terra sob seus pés teria se desintegrado. As estrelas acima de você teriam desaparecido no abismo. Porque você, como o sol e o mar, é uma engrenagem em uma máquina cósmica interconectada, todas separadas, todas de algum modo parecidas, todas infinitas e singulares ao mesmo tempo. As rugas nas palmas das suas mãos são paisagens. Os oceanos nadam atrás dos seus olhos. Você é, em sua essência, terra, e, em sua alma, céu. As cicatrizes na sua pele são relâmpagos. Suas sardas refletem as estrelas. Você pertence, não porque tenta, mas simplesmente porque você é. (Hanson, 2024i, tradução nossa).⁷⁸

⁷⁸ Original: “There has never been a moment where you did not belong. If there was, the sun would have been extinguished. The ocean would cease to exist. The earth beneath your feet would’ve crumbled into nothing. The stars above you faded into the abyss. Because you, like the sun and the sea, are a cog in an interconnected cosmic machine, all separate, all somehow alike, all infinite and singular at the same time. The creases in your palms are landscapes. The oceans swim behind your eyes. You are at your core, earth, and at your soul, sky. The scars on your skin are lightning. Your freckles mirror the stars. You belong, not because you try, but simply because you are.”

O poema de Hanson articula uma poderosa afirmação de pertencimento por meio de imagens cósmicas e naturais que ligam o sujeito a uma ordem maior do universo. A frase de abertura, “Nunca houve um momento em que você não pertencesse”, já estabelece um tom absoluto e categórico que se afasta completamente da dúvida e da hesitação. Em vez de sugerir que o sujeito “pode” pertencer ou “merece” pertencer, o poema coloca esse pertencimento como algo anterior a qualquer experiência, decisão ou acontecimento. Trata-se de um dado ontológico: o eu pertence porque existe. Somado a isso, a construção negativa em “nunca houve um momento em que você não pertencesse” enfatiza a impossibilidade de um cenário em que esse pertencer fosse negado, o que prepara o terreno para a série de imagens hiperbólicas que vêm em seguida.

A sequência condicional — “Se houvesse, o sol teria sido extinto. O oceano teria deixado de existir. A terra sob seus pés teria se desintegrado. As estrelas acima de você teriam desaparecido no abismo” — dramatiza essa impossibilidade, vinculando a presença do sujeito à própria continuidade do cosmo. O poema sugere que, caso houvesse algum momento em que essa pessoa não pertencesse, o universo inteiro ruiria, estabelecendo uma hipérbole que, para além de recurso estilístico, constitui-se como dispositivo afirmativo: o valor dessa existência é equiparado ao valor de estruturas fundamentais, como o sol, a terra e o mar. Essa relação baseada no paralelismo eleva o “você”, de uma posição associada à pequenez humana diante do universo, a uma posição de centralidade estrutural. O sujeito é, afinal, uma peça necessária na engrenagem cósmica.

Ainda considerando esse mesmo trecho “Porque você, como o sol e o mar, é uma engrenagem em uma máquina cósmica interconectada”, podemos notar como ele intensifica a ideia de interdependência. A metáfora da “máquina cósmica” sugere um sistema amplo e complexo cujas partes, embora distintas, dependem umas das outras para que o conjunto funcione. O aparente paradoxo que se segue (“todas separadas, todas de algum modo parecidas, todas infinitas e singulares ao mesmo tempo”) reúne uma reflexão sobre identidade e alteridade. O sujeito é, simultaneamente, único e semelhante, finito em sua individualidade, no entanto, está ligado a algo além que o excede. Isso tensiona as dicotomias tradicionais entre individual e coletivo, parte e todo, finito e infinito, sugerindo, a partir de uma concepção relacional, que um indivíduo é ele mesmo por estar integrado a uma cadeia mais ampla de existências.

No que diz respeito às imagens que relacionam o corpo a elementos da natureza, visto em “As rugas nas palmas das suas mãos são paisagens. Os oceanos nadam atrás dos seus olhos. Você é, em sua essência, terra, e, em sua alma, céu. As cicatrizes na sua pele são relâmpagos. Suas sardas refletem as estrelas”, há uma espécie de mapeamento do sujeito. Nele, o corpo

passa a ser visto como um pequeno universo, em que rugas se tornam territórios, olhos abrigam oceanos, cicatrizes são um fenômeno atmosférico e as sardas carregam constelações. Essa associação feita por Hanson recusa qualquer leitura do corpo que o vincule a adjetivos como defeituoso, insuficiente ou vergonhoso, pois ressignifica sinais frequentemente associados à vulnerabilidade, ao envelhecimento ou à “imperfeição”, segundo padrões de beleza estipulados social e culturalmente. Além disso, isso também dissolve as fronteiras entre o sujeito-mulher e o mundo, vinculando-o a elementos como a terra, o céu e a água. Visualizamos uma mensagem para as mulheres: a de que não estão “fora” do mundo, ainda que tenham sido subjugadas por tanto tempo, pois são feitas da mesma substância que ele e simplesmente pertencem – sem precisar de qualquer complemento verbal.

O final funciona como uma síntese que reafirma a defesa de que “Você pertence, não porque tenta, mas simplesmente porque você é”. O poema rejeita qualquer lógica por trás do pertencimento, algo muito presente em sociedades marcadas por normas de gênero, raça, classe e corpo, em que certos sujeitos precisam “provar” que merecem estar em determinados espaços – novamente, a ideia presente em *space invaders* de Puwar (2004). Ao afirmar que o pertencimento não depende de esforço (“não porque tenta”), o texto desativa o discurso da adequação constante, colocando o fato de pertencer como parte constitutiva e inerente da existência. Essa afirmação, com forte potencial político, apresenta uma contestação a estruturas de exclusão, sobretudo ao pensarmos sobre as realidades das mulheres que são continuamente marcadas como “fora do lugar”. Assim, a partir desse encontro entre a pequenez humana e a vastidão dos cosmos, rugas, cicatrizes e sardas se interconectam ao sol, ao mar e às estrelas, refletindo uma poética que condensa, juntamente às demais encontradas até aqui, o que Rago (2013, p. 26) aponta como “(...) novos modelos de subjetividade e novos modos de existência múltiplos e libertários para as mulheres”, renovando o imaginário político e social que sempre diminuiu e desautorizou o feminino.

Caminhando agora para o último poema a ser analisado, torna-se importante, primeiramente, recapitular tudo aquilo que foi encontrado nas obras selecionadas. Ao longo das análises, percebemos emergir, com bastante nitidez, um projeto de reconstrução de subjetividades femininas que já não se organizam apenas em torno do trauma ou da falta, mas que se afirmam pela cura, pelo pertencimento e pela força. Essas poéticas propõem que as mulheres se percebam como dignas de amor, de cuidado e de lugar no mundo para, assim, reescreverem a própria história. Quando a escrita deixa de ser apenas o espaço em que a violência é denunciada para se tornar também lugar de reorientação e de reconstrução, esse sujeito-mulher se percebe capaz de escolher novas referências de existência para si.

Ao se tornar âncora de si mesma, essa mulher recusa a lógica que considera a validação externa como uma medida de valor e passa a se rearticular, a nomear seus limites, a reconhecer suas dores e, ao mesmo tempo, a afirmar que merece ser e permanecer (onde quiser). Com o trabalho de ressignificação de um vocabulário, antes dado como o único possível, encontramos projetos poéticos que convidam esse corpo, com todas as suas marcas, a se reconhecer como um pequeno universo, um lugar de beleza, história e força que destacam. Empoderar-se, aqui, mostra-se tangível, pois não equivale a aderir a um ideal de perfeição, mas aceitar-se como infinita e singular ao mesmo tempo.

Ao unirmos todos esses elementos, o que se desenha é um modelo de subjetividade feminista que recusa tanto a idealização quanto a vitimização. As mulheres dos poemas são falhas e atravessadas por violências; mas são também agentes de sua própria cura, detentoras de laços importantes umas com as outras e responsáveis por produzir contra-narrativas com potencial de transformação. Fazendo parte de um “nós” que se salva junto, vemos uma comunidade que se sente parte e que compartilha, para além da dor, a garra de se reestabelecer. Nesse conjunto visto até aqui, o gesto é, como anunciamos desde o começo desta tese, de reescrita: dos corpos, das relações, das expectativas sociais e das próprias estruturas que definiram, por séculos, o que era possível para as mulheres. Todos esses pontos se condensam no poema abaixo, de Gill, em que são nomeadas presenças importantes: as irmãs que caminham umas com as outras.

Figura 40 - Instapoema de Gill sobre mulheres



Fonte: Gill, 2024d

Em “As mulheres que conheço” (ver apêndice A, p. 226), Gill articula uma visão profunda de solidariedade feminina como um mecanismo central de resistência e restauração. Tomando como base aspectos relacionais, a cura, a força e o pertencimento aparecem como resultado de uma escolha consciente das mulheres que se reconhecem como sagradas. Logo nos primeiros versos, ao nomear tais mulheres como “minhas irmãs, deusas e a lua”, a voz do poema adota uma linguagem de reverência: assume um vínculo de intimidade ao utilizar “irmã”, eleva o feminino a uma dimensão de poder com “deusas” e as conecta à imagem de um astro que ilumina o escuro a partir de “a lua”. Dizer que “brilham com mais intensidade/ a cada primavera e monção que passa” evoca a ideia de ciclo de renovação e reforça uma percepção de crescimento, pois, com o tempo, com as estações e com as tempestades, elas se tornam ainda mais radiantes. A passagem do tempo, tantas vezes associada à perda de beleza e de valor, aqui aparece como intensificação de potência.

O verso “Nós nos amamos através da dor” enfatiza que o amor entre mulheres é capaz de atravessar a dor, uma defesa que também é vista ao mencionar que caminha por “florestas de corações mais cruéis”. Ainda que o ambiente seja hostil e feito de rejeições, há uma resistência ativa na decisão de não se deixar quebrar pelo contexto com essa recusa de se despedaçarem. A dor está presente, mas não é o ponto de chegada; é uma base para a unidade e a sobrevivência. Assim, a subjetividade que emerge não é a da mulher isolada, mas a de um “nós” que se sustenta mutuamente e encontra, nesse vínculo, uma espécie de escudo afetivo para conseguir se reerguer.

O poema também explicita uma recusa da rivalidade historicamente imposta às mulheres. Apresentando o diagnóstico de que a competição e o ódio entre mulheres não são naturais, uma vez que elas foram “ensinadas, de maneiras sutis,/ desde muito cedo,/ a odiar umas às outras”, são reconhecidas as violências estruturais, que nem sempre conseguimos enxergar, praticadas pela sociedade. O texto, ao explicitar esse aprendizado, abre espaço para sua contestação, porque se foi ensinado, pode ser desaprendido. O ódio, portanto, não é um destino determinado, mas uma construção cultural. A resposta a esse mecanismo traz o verbo “desafiar”, marcando uma atitude política em que “nomear umas às outras como sagradas” devolve valor, através da linguagem, às mulheres e as valoriza; e a “fúria primordial” faz emergir uma força antiga e visceral. Se antes eram ensinadas a desqualificar umas às outras, agora escolhem um vocabulário de consagração e reapropriam o sentimento da fúria, tantas vezes lido como algo negativo em mulheres, como energia de defesa e de cuidado.

Quando o poema afirma: “Dizemos a nós mesmas, às nossas filhas e às nossas mães”, é explicitado o alcance geracional dessa transformação. A nova forma de se ver e de ver as outras mulheres não possui apenas um impacto imediato e efêmero, mas se mostra como um trabalho de reescrita que atravessa gerações. Isso, além de sugerir um trabalho contínuo que não vem de agora, também pode apontar para uma revisão de narrativas herdadas que podem carregar preceitos internalizados. Aqui, tocamos no ponto para o qual Ahmed (2022) chama atenção: o feminismo entendido como uma herança afetiva em que as lutas fazem parte de algo maior cujo intuito é dar sentido. Temos, então, “muitas histórias, cada uma entrelaçada a outras, contadas em conjunto, criando uma tapeçaria feminista” (Ahmed, 2022, p. 318) que quer mexer no modo com as histórias das mulheres foram (e serão) contadas.

Os versos finais reúnem todo o potencial de reconstrução das mulheres presente no poema. “escreveremos histórias melhores para contar” indica uma consciência de que as histórias anteriores eram limitadas, violentas e excludentes, enquanto no agora, em conjunto, elas se autorizam a escrever histórias em que não aparecem apenas como vítimas ou coadjuvantes, mas como protagonistas plenas. “Oceanos para amar” amplia o campo afetivo, pois o amor assume uma escala profunda, em que cabem laços entre mulheres, amor-próprio e cuidado com a comunidade; “Céus para voar”, por sua vez, introduz a imagem da liberdade, pois elas não mais estão presas aos papéis prescritos, mas podem explorar várias outras oportunidades e ocupar vários outros espaços.

Em conjunto, o poema propõe um modelo de subjetividade em que a mulher é ao mesmo tempo âncora, em uma intertextualidade com Hanson (2023c, p. 198), e asa, ao passo que encontra apoio nas outras e em si mesma para permanecer, além de conquistar espaço para se mover e reconstruir. O pertencimento é duplo: interno, ao pertencer a si e reconhecer-se como capaz, e coletivo, por pertencer a um “nós” de irmãs que fortalece o seu individual. É o vínculo entre mulheres que se transforma em fonte de força, assim como a ruptura com ensinamentos de ódio os quais se transformam em reinterpretação das histórias que as definiram. Ao se nomearem sagradas, se defenderem com fúria e prometerem histórias melhores, essas vozes femininas inventam modos de existência em que cura, solidariedade e poder caminham juntas, em aberto contraste com os roteiros que tentaram separá-las e enfraquecê-las.

Olhando para tudo o que foi analisado dentro deste capítulo, percebemos que o feminino passa a ser redescoberto e reescrito pelas próprias mulheres que agora se enxergam e se entendem como um único eu-coletivo. É a partir dessa consciência de si e do outro e da problematização de questões historicamente impostas que se torna possível revisitar lugares e promover novos contornos para a própria existência. Isso porque entendemos que,

Para construir moradas feministas, precisamos dismantelar o que já foi montado; precisamos nos perguntar contra o que nós nos posicionamos, a que nós somos favoráveis, com plena consciência de que este *nós* não é um alicerce pronto, mas algo pelo qual temos que trabalhar. Ao entender qual nosso propósito, entendemos também quem somos *nós*, esse significante esperançoso que constitui uma coletividade feminista” (Ahmed, 2022, p. 14).

As ações feministas, nesse sentido, não se fazem um movimento estático, pois dizem respeito a práticas ativas, constantes e contínuas de questionamentos, redefinições e transformações. O mundo em que vivemos já é uma casa montada, cujas estruturas são patriarcais e segregacionistas, comandando quem pertence e quem será um *invasor*. Ser feminista, então, é ser *estraga-prazeres* e mexer nessas bases, desmontando o que sustenta exclusões e violências para conseguir construir um “nós” que se faça verdadeiramente inclusivo e transformador. No contexto das narrativas de Instapoesia, são figuras femininas que detêm uma potência inspiradora que se unem para desafiar opressões e criar uma verdadeira “morada feminista” que se faz abrigo e engrenagem de uma verdadeira mudança.

3.3 AMANDA LOVELACE, NIKITA GILL, WHITNEY HANSON E RUPI KAUR: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Nesse ponto do percurso, depois de compreender o fenômeno da Instapoesia de Autoria Feminina, o trabalho precursor de Rupi Kaur e o mapeamento do “pós-Kaur”, torna-se relevante aproximar e afastar, de modo sistemático e breve, os projetos poéticos de Amanda Lovelace, Nikita Gill, Whitney Hanson e Rupi Kaur. Por um lado, esta tese identificou um projeto retórico comum entre todas, que investem em uma escrita que articula intimismo, cura e resistência feminista, buscando partilhar experiências que possam ecoar nas leituras. Em suas poéticas, a ferida não é apenas tema, mas ponto de partida para a reorganização do eu, para a criação de laços coletivos e para a afirmação de novos modos de existência para as mulheres. O gesto reiterado de falar “com” alguém (a leitora, a “menina”, a “mulher”, a “irmã” ou “aquelas que vieram antes”) indica uma tendência à dimensão relacional da linguagem, na qual o poema não pretende apenas descrever, mas produzir efeitos de reconhecimento, acolhimento e convocação política. Nesse sentido, há uma afinidade clara entre elas no modo como tratam a subjetividade feminina como algo em processo de reconstrução, ancorada tanto na exposição da dor quanto na possibilidade de cura e de pertencimento.

Por outro lado, também foi possível notabilizar que as ferramentas mobilizadas por cada autora para alcançar esse horizonte coletivo de transformação são distintas, ainda que guardem

pontos de conexão. Lovelace tende a organizar sua poética em torno de narrativas que reescrevem contos de fadas, reposicionando as figuras da princesa e da bruxa como sujeitos responsáveis pela própria salvação. O eixo por ela adotado é fortemente narrativo e intertextual, ao partir de repertórios culturais conhecidos a fim de desmontar roteiros patriarcais e oferecer modelos de mulheres que escapam da passividade, da espera e da dependência amorosa. Gill, embora também mobilize referências míticas e arquetípicas, orienta sua retórica para imagens de grandeza cósmica, produzindo uma espécie de mitologia feminista que tanto celebra a força quanto acolhe a vulnerabilidade. Hanson apresenta uma escrita que se volta de modo muito direto para a reconfiguração da autoimagem, trabalhando intensamente a relação entre corpo, memória e valor próprio, em um tom que frequentemente destaca a delicadeza da cura e o trabalho de acolher as próprias marcas a partir de uma abordagem extremamente intimista. Kaur, por sua vez, combina aspectos individuais, como violência de gênero, migração e trauma familiar, com uma dimensão explicitamente comunitária e diaspórica, adotando um teor de manifesto político que procura ser, ao mesmo tempo, acessível e incisivo.

Outro ponto de aproximação está na centralidade da cura, mas as inflexões são distintas. Nas quatro Instapoetas, a cura não é entendida como apagamento da dor, e sim como modo de reorganizá-la em um horizonte de cuidado. Lovelace frequentemente a inscreve como reescrita: ao recusar o final trágico ou romântico obrigatório, ela sugere que sobreviver é refazer o conto que nos foi imposto. Em Gill, cura e empoderamento aparecem muito associados a imagens de poder ancestral e de solidariedade entre mulheres: amar-se e amar as outras, nomeá-las como sagradas, é desafiar sistemas que as treinam para se odiarem. Hanson insiste na cura como reconhecimento do pertencimento e da beleza complexa do corpo: rugas, cicatrizes e sardas tornam-se paisagens, relâmpagos e estrelas, reconfigurando a relação das mulheres com a própria pele. Kaur articula a cura à possibilidade de transformação, convertendo a ruptura do silêncio em condição para a construção de uma vida mais habitável para si e para outras. Em todas, há um mesmo movimento de recusa ao lugar da vítima silenciosa, mas a forma que a cura assume — reescrita de mitos, consagração da irmandade, cosmologia do eu, testemunho da ferida — é diversa.

Essas diferenças de ferramenta também se manifestam no tratamento do empoderamento. Em Lovelace, empoderar-se costuma se relacionar a romper com expectativas românticas e estruturas familiares opressivas, tomando posse da própria narrativa e recusando salvadores externos. Em Gill, o empoderamento passa pela recuperação de uma grandeza simbólica negada às mulheres, em que chamar-se de deusa, por exemplo, não é mero elogio, mas uma forma de reconfigurar quem pode ocupar o lugar do sublime e do central. Em Hanson,

o foco recai sobre a experiência afetiva marcada por luto, perda, ansiedade e tentativas de reconstrução, enfatizando a busca por um entrelaçamento entre o eu e o mundo. Já em Kaur, o empoderamento aparece tanto no plano individual com a mulher que escolhe, que decidir ir embora e que não se cala, quanto no plano coletivo, com a articulação de uma voz plural que denuncia estruturas de violência e, ao mesmo tempo, reivindica prazer, desejo e alegria.

A questão imagética, apesar de aparecer em todos os projetos a partir dos vocabulários e das imagens por eles evocada, também aparece como um ponto importante de diferenciação entre esses projetos. Enquanto Kaur recorre de modo sistemático às ilustrações, inserindo desenhos em quase todos os seus poemas e transformando o encontro entre palavra e traço visual em um eixo que reforça e amplia o sentido do texto, Gill e Hanson praticamente não investem nesse recurso. Em Kaur, a imagem funciona como uma camada adicional de significação que dialoga diretamente com o conteúdo verbal e intensifica, assim, o impacto afetivo e político de sua poesia. Já Gill e Hanson mantêm uma relação muito mais discreta com o visual, confiando sobretudo na força das imagens construídas pela linguagem verbal. Seus livros se estruturam quase inteiramente a partir de metáforas, cenas e formulações poéticas que convocam o imaginário da leitora quase sem o apoio de desenhos ou outras intervenções gráficas. Nesse sentido, a imaginação é acionada principalmente por meio da tessitura verbal, e não pela combinação explícita entre texto e ilustração. Lovelace ocupa uma posição intermediária nesse espectro, pois, ainda que não faça das imagens um componente tão recorrente quanto Kaur, recorre a elas de maneira pontual, em momentos estratégicos, criando pequenas cenas visuais que dialogam com suas poesias.

Assim, embora o projeto retórico de fundo seja convergente — construir, por meio de uma linguagem acessível e afetivamente intensa, novas moradas simbólicas para mulheres que se recusam a ser definidas apenas pela ferida —, os caminhos que cada autora percorre para chegar a esse horizonte são marcadamente singulares. Lovelace aposta na força política da reescritura de narrativas canônicas; Gill, primordialmente nos elementos fantásticos da mitologia e dos personagens de contos de fada; Hanson, na elaboração minuciosa do pertencimento e da autoimagem a partir de experiências de um eu; Kaur, na fusão entre testemunho íntimo e denúncia estrutural. Aproximações e distanciamentos, nesse sentido, não se anulam, mas se iluminam mutuamente: é justamente porque compartilham um projeto de cura e empoderamento feminista que as diferenças de estilo, de imagética e das construções se tornam mais visíveis, permitindo compreender o campo da Instapoesia em Língua Inglesa não como um bloco homogêneo, mas como uma constelação de vozes que, embora dialoguem, preservam modos próprios de imaginar e reivindicar novos modos de ser mulher no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta investigação, buscou-se compreender o legado poético de Rupi Kaur e os desdobramentos da Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa como um fenômeno simultaneamente literário, político e afetivo, constituído em estreito diálogo com as especificidades do contexto digital. A partir da análise de sua obra, foi possível enxergar esse campo não apenas como produto de consumo nas redes, mas como um espaço de enunciação em que mulheres constroem, revisitam e tensionam narrativas sobre si, sobre o outro e sobre o mundo que habitam. As características desses ambientes digitais auxiliaram na percepção de que tal produção literária é, primordialmente, um lugar que promove encontros entre sujeitos que antes se viam excluídos e relegados a papéis sociais de pouca, ou nenhuma, expressão. Com a criação de comunidades que se fortalecem mutuamente e compartilham vivências múltiplas, a pluralidade ganha espaço e as mulheres podem, enfim, se reelaborar enquanto personagens agentes de suas próprias histórias. Diante dessa perspectiva, evidencia-se a força política e afetiva que sustenta essas narrativas e suas construções, nas quais experiências individuais se articulam a um sentimento de coletividade e a um movimento de reescrita dos modos de representar a mulher.

Quando situamos Kaur como figura precursora e examinamos o modo como suas textualidades digitais se articulam a possibilidades técnicas, materiais e afetivas da plataforma, conseguimos perceber que sua poética investe em uma escrita que aproxima e convida à identificação, operando em uma chave de reconhecimento. Isso porque a exposição de experiências íntimas de dor, deslocamento, violência e amor é menos um gesto de confissão isolada e mais um movimento de convocação de um “nós” que se reconhece em fragmentos comuns de história, mobilizando memórias e vulnerabilidades que atravessam corpos e contextos distintos. Nesse processo, os textos da escritora apresentam uma voz singular que se coloca como ponto de convergência para uma comunidade de leitoras que encontram, nessas narrativas, não apenas espelhos de si, mas também uma linguagem compartilhada para nomear feridas, formular resistências e imaginar outras formas de existência possível. Nesse sentido, a tese demonstrou que a busca por si mesma, no trabalho da indo-canadense, implica simultaneamente a busca por um coletivo que compartilha raízes, traumas, desejos e projetos de transformação, organizando-se em torno de um gesto retórico que tensiona a fronteira entre vulnerabilidade e força, e que aposta na possibilidade de produzir deslocamentos subjetivos e políticos na sociedade. Ainda que as leituras de Kaur muitas vezes evidenciem disputas de valor literário e de legitimidade estética, percebemos que é precisamente nesse ponto de atrito que

sua poesia exhibe o incômodo que gera ao deslocar a autoridade do poema das esferas tradicionais de consagração para a dinâmica variável, imprevisível e inovadora das redes. As críticas que desqualificam Kaur por sua simplicidade ou pela sua diferenciação à tradição revelam, em alguma medida, o desconforto com a centralidade de vozes racializadas e femininas em um espaço de destaque e de visibilidade global. São responsáveis por expor como hierarquias canônicas e de recepção de uma obra seguem atravessados por disputas de gênero, raça e classe, que procuram limitar o alcance e a legitimidade poéticas que emergem de outros lugares de fala e de outras formas de circulação.

Seguindo esse caminho, e considerando a hipótese de que havia alguma conexão entre o trabalho de Kaur e o de outras mulheres que escrevem Instapoesia, chegamos ao entendimento de que isso se dá por meio de um projeto retórico compartilhado. Depois de entender que os poemas da indo-canadense envolvem um teor crítico e engajado e que esse movimento é também encontrado em outras escritoras, visualizamos que esses assuntos, denominados *lugares-comuns*, se mantinham como primordiais entre as discussões feministas. Ao almejarem e promoverem novas formas de pensar e ver a mulher, compreendemos o tópoi presente na escrita de autoria feminina, com destaque para o entrelace com outras produções de autoria feminina. Nesse sentido, o cenário pós-Kaur foi inicialmente analisado a partir de um levantamento de autoras e projetos que, em Língua Inglesa, passam a dialogar com o trabalho da precursora. Chegando a mais de cinquenta nomes, verificou-se a necessidade de afunilar os critérios de exclusão selecionados para determinar o que consideramos como instapoeta. Ao final, foram considerados: a) o fato de ser uma poesia originalmente pensada e estruturada para o Instagram; b) a existência de uma expressividade e um reconhecimento numérico na rede; c) temáticas afins à Literatura de autoria feminina, com a abordagem de questões concernentes às pautas feministas; d) a existência de um perfil que misture o âmbito profissional ao pessoal da autora; e) a interação com o seguidor-leitor, o grande diferencial e ponto forte das mídias; e f) o uso real do ambiente digital como local de produção, e não apenas de divulgação. Diante disso, chegamos a três nomes: Amanda Lovelace, Nikita Gill e Whitney Hanson – mulheres que expandem, desviam e reescrevem o paradigma iniciado por Kaur.

Em um momento seguinte, ao concentrar a análise nessas instapoetas mencionadas, a pesquisa evidenciou a construção de poéticas de sobrevivência, cura e empoderamento, nas quais as experiências de enfrentamento e de reconstrução partiram de um trabalho de reescrita de roteiros clássicos de submissão e silenciamento em uma perspectiva de insurgência e liberdade. Encontramos, também, o trabalho com mitos, monstros e contos de fada evidenciando uma operação de reescrita feminista de narrativas arquetípicas. Nesse sentido,

figuras monstruosas, demonizadas ou passivas foram ressignificadas como mulheres complexas, contraditórias e autônomas, em um jogo entre fantasia e crítica que evidencia o quanto o imaginário coletivo pode ser reorientado a partir de quem conta as histórias. Em todas essas autoras, identificamos um compromisso simultâneo com o testemunho da dor e com a afirmação de possibilidades de amor, cuidado e reconstrução.

Diante desse percurso, ficou evidente que a Instapoesia de autoria feminina em Língua Inglesa articula, de maneira singular, intimidade e coletivo. A exposição de experiências de abuso, luto, amor, desejo e reescritura compõe um mosaico em que a subjetividade não é tomada como essência fixa, mas como um território atravessado por relações de poder, por estruturas sociais e por expectativas de gênero. A escolha por uma linguagem acessível, direta e frequentemente confessional, longe de significar empobrecimento estético, funciona como estratégia de ampliação de comunidade: textos que podem ser lidos rapidamente em uma tela pequena, mas que, pela força da identificação, se prolongam na memória, circulam entre amigas, atravessam fronteiras geográficas e linguísticas e produzem redes de apoio, reconhecimento e contestação.

A partir da leitura dos poemas selecionados das Instapoetas, tornou-se possível perceber que a Instapoesia inaugura um movimento de deslocamento ao trazer para o centro vozes antes marginalizadas. Esse movimento possibilita que temas ainda considerados como tabu na sociedade, como abuso, racismo, saúde mental e desejo, por exemplo, possam ganhar espaço na Literatura. Ao reescrever contos de fada e mitos em chave feminista e ao insistir na transformação de experiências individuais em matéria de reflexão coletiva, essa produção atualiza a pergunta sobre quem pode falar, sobre o quê e para quem. Ao construir textos que circulam em ambientes marcados por fragmentação, velocidade e hiperexposição, essas poetisas também exploram a possibilidade de que, mesmo em meio ao ruído e à dispersão, a palavra poética ainda seja capaz de criar vínculos e instaurar momentos de pausa, reconhecimento e encontro.

Ao mesmo tempo, o trabalho não ignorou as tensões e limitações desse campo, falando também sobre a questão dos algoritmos. Por meio de cálculos opacos, esses marcadores definem o que aparece ou não nos *feeds*, quais posts são “entregues” a um número maior de pessoas e quais permanecem praticamente invisíveis. Curtidas, compartilhamentos, tempo de visualização e comentários convertem-se em métricas que atravessam o cotidiano das Instapoetas, modulando tanto a circulação quanto, em muitos casos, as próprias escolhas formais e temáticas de suas produções. Essa mediação, como visto, interfere diretamente na experiência de leitura e na relação entre autoras e público. Podemos pensar, então, que a

fronteira entre escrever a partir de uma urgência e escrever segundo o que “funciona bem” no algoritmo torna-se, assim, um terreno de negociação constante. Em muitos casos, a pressão por postar com frequência, manter relevância e atender ao que supostamente agrada ao sistema pode produzir cansaço, ansiedade e sensação de vigilância permanente, afetando a maneira como essas mulheres pensam seu trabalho e a si mesmas enquanto autoras. Esse tópico, apesar de não ter sido o foco desta pesquisa, configura-se como um campo profícuo para investigações futuras, que podem se debruçar de modo mais aprofundado sobre os modos como os sistemas algorítmicos incidem na criação, na circulação e na recepção da Instapoesia.

Somado a isso, outra frente que se desenha como possibilidade de desdobramento deste trabalho diz respeito à atuação de criadoras e criadores de conteúdo literário, a citar os chamados *booktubers*, nome que surge da mescla de “book” (livro) com o sufixo “tuber”, retirado de “youtuber”. Em vez de publicarem textos, os *booktubers* se dedicam a comentar livros, promover discussões literárias e recomendar (ou não) obras publicadas de modo impresso ou digital, desempenhando um papel importante na mediação entre autoras, mercado editorial e público leitor. Esse movimento, contudo, não se limita ao YouTube, mas também aparece em outras redes sociais, como o próprio Instagram e o TikTok. Neles, criadores de conteúdo literário passam a desempenhar função semelhante, ainda que com linguagens e formatos específicos de cada plataforma. Um exemplo destacável é o de Courtney Henning Novak, que cria conteúdo em seu perfil no TikTok e comenta obras de diferentes países. Ao mencionar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em um vídeo que se tornou viral em 2024, contribuiu para que a edição em inglês do romance alcançasse o topo da lista de mais vendidos na Amazon. Casos como esse evidenciam a força desses intermediários digitais na reconfiguração dos circuitos de consagração, indicando um campo promissor para futuras pesquisas que pretendam compreender como tais práticas de recomendação e avaliação incidem na circulação da Instapoesia feminista e de outras formas de escrita.

Refletindo sobre a Instapoesia, ressalta-se como seu futuro aponta para um reconhecimento cada vez maior e significativo, tanto no âmbito das redes sociais quanto no campo mais amplo da literatura. À medida que essas autoras se consolidam e consolidam uma rede de leitores, ampliam suas presenças em diferentes plataformas e no mercado editorial, o que aponta para um futuro em que esses textos ocupam um lugar cada vez mais reconhecido, disputado e significativo no campo literário contemporâneo. Assim, essa poesia escrita e divulgada nesses espaços deixa de ser vista apenas como fenômeno “passageiro” ou “menor” para ser compreendida como parte constitutiva das práticas literárias contemporâneas. Esse movimento não se limita à legitimação institucional – embora envolva resenhas críticas,

prêmios e presença em catálogos de grandes editoras –, mas também diz respeito ao modo como a Instapoesia se insere nas experiências afetivas de leitura de mulheres jovens, atravessando suas formas de falar de si, de compreender violências e de imaginar possibilidades de amor que cura.

Ao mesmo tempo, esse futuro não se apresenta como linha reta ou trajetória garantida. Como se discutiu ao longo deste trabalho, a Instapoesia se constitui em um campo atravessado por tensões: a instabilidade das plataformas, as pressões algorítmicas, a mercantilização de experiências íntimas, as disputas em torno do que é ou não “literário”. Ainda assim, é precisamente nesse lugar em disputa que reside parte de sua força. Ao ocupar espaços que antes não eram reconhecidos como legítimos para a circulação de poesia, essas autoras reconfiguram as fronteiras entre o que se entende por literatura, quem pode escrevê-la, onde ela pode aparecer e quais corpos e histórias podem ser colocados em primeiro plano. Se o futuro da Instapoesia aponta para um reconhecimento crescente, é porque, entre apagamentos e resistências, ela se mostra capaz de acompanhar e tensionar as transformações de um mundo em que as relações entre escrita, tecnologia e experiência cotidiana seguem em constante rearranjo, mantendo viva a aposta em redes de mulheres que se leem, se escutam e se fortalecem mutuamente – na Literatura e em todos os demais âmbitos.

Como legado, a obra de Kaur e a Instapoesia de Autoria Feminina em Língua Inglesa deixam, portanto, mais do que um estilo facilmente reconhecível ou um conjunto de fórmulas replicáveis. Elas deixam um campo de experimentação em que a escrita se torna ferramenta de sobrevivência, de reescrita de si e de reconfiguração de narrativas coletivas sobre o que significa ser mulher em um mundo atravessado por violências, mas também por afetos, redes de cuidado e desejos de transformação. Ao mapear esse campo e acompanhar alguns de seus desdobramentos, esta tese procurou mostrar que há aqui um gesto insistente de afirmação: o de que a poesia ainda pode ser um lugar de encontro entre feridas e forças, entre memórias e possibilidades, entre o “eu” que se reconhece e o “nós” que se reconfigura.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. Lírica e lugar-comum. In: _____. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 25-56.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDRADE, Thais Hayana dos Santos. O lugar de fala da mulher na literatura: a democratização do discurso feminino. *Anais Educon*, v. 14, n. 5, p. 1-16, 2020. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/13781/20/19>. Acesso em: 29 out. 2025.
- ANGEMEER, Michaela. *When he leaves you*. [S.l.], 2018.
- ANGEMEER, Michaela. Michaela Angemeer [Site oficial]. (2024). Disponível em: <https://michaelapoetry.com/home>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ASPETH. [*We are honoured to partner with @rupikaur_*]. [S.l.], 11 dez. 2018. Instagram: @madebyaspeth. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BrRA8vSgAnM/>. Acesso em: 25 jan. 2026.
- Atticus. *Gosto dela livre*. São Paulo: Verus, 2018a.
- ATTICUS. Masked poet Atticus calls Instagram a ‘gateway drug’ to literature | Extended Interview. *CBC News – The National*, 2018b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VKbxGgT_fMA. Acesso em: 26 nov. 2025.
- ATTICUS. Atticus [Conta oficial do Instagram]. (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/atticuspoetry/>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ações*. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARROS, Michelle Leite de. *Resistência na poesia feminista: uma análise dos escritos de Rupi Kaur, Amanda Lovelace e Ryane Leão*. Orientador: Maristela Carneiro. 2023. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2023. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=13850616. Acesso em: 10 jan. 2026.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1968]. P. 57-64.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BROWN girl heard. Brown girl heard [Conta oficial do Instagram]. (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/browngirlheard/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

CAIRNS, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CARTER, Angela. *A Câmara Sangrenta e outras histórias*. Tradução e prefácio de Adriana Lisboa. Ilustrações de Carla Barth. Porto Alegre: Dublinense/TAG, 2017.

CARVALHO, Luiza Helena Rodrigues de Abreu. *Elementos de permanência do gênero silva da Antiguidade romana à Modernidade espanhola: Estácio e Quevedo (sécs. I-XVII)*. 2018. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2018.

CASADESÚS, Francesc. Liberar el alma del cuerpo-prisión: la función de la verdadera filosofía. *Revista Archai*, n. 17, p. 173-197, 2016.

CERQUEIRA, Luciana de Souza Pereira. *Olhares cotidianos e instagram: possibilidades de leituras poéticas*. Orientador: Priscila Peixinho Fiorindo. 2017. 50 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus V. 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5990265. Acesso em: 10 jul. 2025.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COMO COMEÇOU o conflito entre Israel e palestinos. *CNN Brasil*, 2024. Disponível: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/como-comecou-o-conflito-entre-israel-e-palestinos/>. Acesso em: 20 jul. 2026.

DALEY-WARD, Yrsa. *Bone*. City of Westminster: Penguin Books, 2017.

DALEY-WARD, Yrsa. Yrsa Daley-Ward [Conta oficial do Instagram]. (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/yrsadaleyward/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

DARNAUD, Gina. Rupi Kaur's work is teaching the world about the journey of growth, one poem at a time. *Global citizen*, 2016. Disponível em: <https://www.globalcitizen.org/en/content/rupi-kaur-s-work-is-teaching-the-world-about-the-jo/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DOMINGOS, Ana Karla de Souza Pimenta. *Fenômeno Instapoesia: ativismo e poesia em Ryane Leão e Rupi Kaur*. Orientador: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães. 2021. 124 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11097899. Acesso em: 10 jan. 2026.

DRUCKER, Johanna. *The visible word: experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ECO, Umberto. (Org.). *História da beleza*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FAIXA de Gaza: os mapas, gráficos e fotos que mostram como vida mudou em meio a conflito com Israel. *BBC News Brasil*, 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/ceq71wv10ezo>. Acesso em: 30 dez. 2025.

GARCIA, Dantielli Assumpção; PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro; LOZANO, Melissa Frangella; SOUSA, Lucília Maria Abrahão e. Sem “leveza na língua”, a voz poética de Kaur: da denúncia à homenagem. *Revista Ártemis*, v. 24, n. 1, p. 83-90, 12 jan. 2018.

GEE, Dana. Atticus happy to remain the anonymous poet. *Vancouver sun*, 2018. Disponível em: <https://vancouver.sun.com/entertainment/celebrity/atticus-happy-to-remain-the-anonymous-poet>. Acesso em: 10 fev. 2026.

GILL, Nikita. *Your body is an ocean: love and other experiments*. [S.l.], 2012.

GILL, Nikita. *Your soul is a river*. New York: Thought Catalog Books, 2016.

GILL, Nikita. *Wild embers*. New York: Hachette Books, 2017.

GILL, Nikita. *Fierce Fairytales: poems and stories to stir your soul*. London: Trapeze, 2018a.

GILL, Nikita. *Your heart is the sea*. New York: Thought Catalog Books, 2018b.

GILL, Nikita. [*If all girls*]. [S.l.], 11 jan. 2018c. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bd04fyBnUPg/>. Acesso em: 05 fev. 2026.

GILL, Nikita. [*Fairytales*]. [S.l.], 30 set. 2018d. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/nikita_gill/p/BoX2AWaH88m/. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILL, Nikita. [*Question the fairytale*]. [S.l.], 08 ago. 2018e. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/nikita_gill/p/BmOVaLgn_M2/. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILL, Nikita. [*Whenever someone*]. [S.l.], 27 set. 2018f. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/nikita_gill/p/BqvnnngknCSE/. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILL, Nikita. *Great Goddesses: life lessons from myths and monsters*. New York: G.P. Putnam's Sons, 2019a.

GILL, Nikita. [*an ode to fearless women*]. [S.l.], 07 jan 2019b. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BsWj9ijn5_R/. Acesso em: 05 fev. 2026.

GILL, Nikita. *The Girl and the Goddess: stories and poems of divine wisdom*. City of Westminster: Penguin Adult Hc/Tr, 2020.

GILL, Nikita. *Where hope comes from: poems of resilience, healing, and light*. New York: Hachette Books, 2021.

GILL, Nikita. Poet Nikita Gill: 'I worry about people getting tattoos of my work. What if I made a typo?'. [Entrevista cedida a] Etan Smallman. *The Guardian*, 2022a. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/aug/10/poet-nikita-gill-i-worry-about-people-getting-tattoos-of-my-work-what-if-i-made-a-typo>. Acesso em: 10 fev. 2026.

GILL, Nikita. *Contos de fadas & poemas vorazes para alimentar a alma*. Tradução Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: DarkSide, 2022b.

GILL, Nikita. *These are the words: fearless verse to find your voice*. London: MacMillan Children's Book, 2023a.

GILL, Nikita. *Doctor Who: the angel of redemption: a 2010s story*. London: BBC Children's Book, 2023b.

GILL, Nikita. *Animal tales from India: ten stories from the Panchatantra*. London: Nosy Crow, 2023c.

GILL, Nikita. [*Text Response to an abuser*]. [S.l.], 28 jan. 2023d. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cn9pacRMZxo/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILL, Nikita. Nikita Gill [Conta oficial do Instagram]. (2024a). Disponível em: https://www.instagram.com/nikita_gill/. Acesso em: 20 jan. 2026.

GILL, Nikita. [*every bombed village*]. [S.l.], 07 jan. 2024b. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BsWj9ijn5_R/. Acesso em: 20 jan. 2026.

GILL, Nikita. *Menina deusa: um mito moderno*. Tradução Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: DarkSide, 2024c.

GILL, Nikita. [*The women I know*]. [S.l.], 24 fev 2024d. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3vE-eRs1qJ/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILL, Nikita. [*Medusa*]. [S.l.], 01 abril 2024e. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5OM4qMsAxo/?img_index=2. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILL, Nikita. [*I have finally understood*]. [S.l.], 16 nov. 2025. Instagram: @nikita_gill. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DRH9T_BCFS9/?img_index=1. Acesso em: 20 fev. 2026.

GILLESPIE, T. A relevância dos algoritmos. *Parágrafo*. v. 6, n. 1, p. 95-121, jun. 2018. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/722>. Acesso em: 10 jan. 2026.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (Orgs.). *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019. p. 173-186.

HANSON, Whitney. Create for yourself: how poet Whitney Hanson turned passion to profession. [Entrevista cedida a] Chase Jarvis. *ChaseJarvis*, 2022. Disponível em: <https://chasejarvis.com/blog/create-for-yourself-how-poet-whitney-hanson-turned-passion-to-profession/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. *Climate*. Whitney Hanson Poetry LLC: [S.l.], 2022b.

HANSON, Whitney. [*obvious choice*]. [S.l.], 25 out. 2023a. TikTok: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@whitneyhansonpoetry/photo/7293909493837040938>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. TikTok sensation Whitney Hanson on Home and the healing power of poetry. [Entrevista cedida a] Zan Romanoff. *Reader's Digest*, 2023b. Disponível em: <https://www.rd.com/article/home-whitney-hanson/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. *Home*. New York: Penguin Life, 2023c.

HANSON, Whitney. *Harmony*. New York: Penguin Life, 2023d.

HANSON, Whitney. [*in case you're looking for a poem*]. [S.l.], 14 set. 2023e. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CxL3JqKv4GE/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. Whitney Hanson [Conta oficial do Instagram]. (2024a). Disponível em: <https://www.instagram.com/whitneyhansonpoetry/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. Whitney Hanson [Conta oficial do TikTok]. (2024b). Disponível em: <https://www.tiktok.com/@whitneyhansonpoetry>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. *In poetry we say...: Guided Journal*. [S.l.], 2024c.

HANSON, Whitney. [*SURPRISE!*]. [S.l.], 25 abril 2024d. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C6M9REQrzuz/?img_index=5. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. [*thank you*]. [S.l], 18 mar. 2024e. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4qqhjmrMH9/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. [*recently*]. [S.l], 11 abril 2024f. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C5oxSpgyc2F/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. [*sharing my poetry on your special day*]. [S.l], 31 maio 2024g. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C7pDWKegVGs/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. [*the woman I needed*]. [S.l], 25 mar. 2024h. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C48XC5or5IL/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HANSON, Whitney. [*there has never been*]. [S.l], 12 fev. 2024i. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3RD9csvgqoD/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

HANSON, Whitney. [*In English we say*]. [S.l], 03 jul. 2025a. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DLqeFkssVZP/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

HANSON, Whitney. [*to love yourself*]. [S.l], 14 dev. 2025b. Instagram: @whitneyhansonpoetry. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DGEKpV2yIVV/?img_index=4. Acesso em: 20 fev. 2026.

HAYLES, Nancy Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Tradução Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global/Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

JAGGAR, Alison M. Love and knowledge: emotion in feminist epistemology. *Inquiry*, v. 32, n. 2, p. 151–176, 1989. DOI: <https://doi.org/10.1080/00201748908602185>.

JOCELYN, Jessica. [*chasing wildfires*]. [S.l], 18 ago. 2021. Instagram: @letters.to.anna. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSt8vyqrNIN/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

JOCELYN, Jessica. Jessica Jocelyn [Conta oficial do Instagram]. (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/letters.to.anna/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

KAUR, Rupī. *Milk and honey*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2015.

KAUR, Rupī. I'm taking my body back. *TEDx Talks*, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RIToQQfSILA&feature=emb_titleo. Acesso em: 20 jan. 2026.

KAUR, Rupī. *The sun and her flowers*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2017a.

KAUR, Rupī. *Outros jeitos de usar a boca*. Tradução Ana Guadalupe. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2017b.

KAUR, Rupī. Rupī Kaur: the poet every woman needs to read. [Entrevista cedida a] Erin Spencer. *Huffpost*, 2017c. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/the-poet-every-woman-needs-to-read_b_6193740. Acesso em: 20 jan. 2026.

KAUR, Rupī. *O que o sol faz com as flores*. Tradução Ana Guadalupe. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2018a.

KAUR, Rupī. Rupī Kaur on the simplicity of her poetry and the rise of "Instapoets". *The CBS News*, 2018b. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/news/rupi-kaur-on-instapoets-the-sun-and-her-flowers/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

KAUR, Rupī. The Business of Rupī Kaur: how this 26-year-old poet became a successful entrepreneur. [Entrevista cedida a] Kristen Marano. *Medium*, 2019a. Disponível em: <https://medium.com/@krismarano/the-business-of-rupi-kaur-how-this-26-year-old-poet-became-a-successful-entrepreneur-7fd6b8340849>. Acesso em: 10 fev. 2026.

KAUR, Rupī. What happens when verse goes viral. [Entrevista cedida a] Maya Popa. *Publisher's weekly*, 2019b. Disponível em: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/79678-what-happens-when-verse-goes-viral.html>. Acesso em: 25 jan. 2026.

KAUR, Rupī. [*the making of a drawing*]. Brampton, 04 abr. 2019c. Instagram: @rupikaur_. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Bv2qoEcHgls/>. Acesso em: 04 fev. 2025.

KAUR, Rupī. *Home body*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2020a.

KAUR, Rupī. *Meu corpo minha casa*. Tradução Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2020b.

KAUR, Rupī. [#*writewithrupi*]. Brampton, 30 mar. 2020c. Instagram: @rupikaur_. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/B-YCiH-BDTQ/>. Acesso em: 02 fev. 2026.

KAUR, Rupī. [*the making of my illustrations*]. Brampton, 06 ago. 2020d. Instagram: @rupikaur_. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CDkc3PRBqaj/>. Acesso em: 02 fev. 2026.

KAUR, Rupī. [*getting back into the swing of illustrating*]. Brampton, 15 jan. 2020e. Instagram: @rupikaur_. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/B7XQpdIBLOg/>. Acesso em: 02 fev. 2026.

KAUR, Rupī. *Healing through words*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2022a.

KAUR, Rupī. *Cura pelas palavras*. Tradução Luisa Geisler. São Paulo: Planeta, 2022b.

KAUR, Rupī. [*my mother sacrificed her dreams*]. Brampton, 06 mar. 2022c. Instagram: @rupikaur_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CaxKHUJO-0E/?img_index=2. Acesso em: 02 fev. 2026.

KAUR, Rupī. [*my best-selling writing prompts*]. Brampton, 06 jun. 2023a. Instagram: @rupikaur. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CtJ_fTZgWlh/. Acesso em: 10 fev. 2026.

KAUR, Rupī. [*new writing prompts alert*]. Brampton, 03 out. 2023b. Instagram: @rupikaur. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cx9TGZ7pQq5/>. Acesso em: 10 fev. 2026.

KAUR, Rupī. [*i had the best time goxing live*]. Brampton, 20 ago. 2024a. Instagram: @rupikaur_. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-3lxzLR7V2/>. Acesso em: 23 dez. 2026.

KAUR, Rupī. Rupī Kaur [Conta oficial do Instagram]. (2024b). Disponível em: <https://www.Instagram.com/rupikaur/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

KAUR, Rupī. Rupī Kaur [Site oficial]. (2024c). Disponível em: <https://www.rupikaur.com/>. Acesso em: 10 fev. 2026.

KAUR, Rupī. [*this part of the process*]. Story. 6 fev. 2024d. Instagram: @rupikaur_. Acesso em: 10 fev. 2026.

KAUR, Rupī. *Milk and honey*: 10th anniversary collector's edition. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2024e.

KAUR, Rupī. *Love Poems*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2026.

KAUR P, Parm C. Parm Kaur [Conta oficial do Instagram]. (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/byparmkc/following/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

KLINGENBERG, Alix. [*98th day into living a life without alcohol*]. Boston, 28 jul. 2018. Instagram: @alixklingenberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BlyV0GVghNO/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

KLINGENBERG, Alix. Alix Klingenberg [Conta oficial do Instagram]. (2024a). Disponível em: <https://www.instagram.com/alixklingenberg/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

KLINGENBERG, Alix. Alix Klingenberg [Site oficial]. (2024b). Disponível em: <https://www.alixklingenberg.com>. Acesso em: 20 jan. 2026.

KRUGER, Sasha. The technopo(e)litics of Rupī Kaur: (de)colonial aesthetics and spatial narrations in the DigiFemme age. *Ada: A Journal of Gender, New Media and Technology*, 2017. Disponível em: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/26772>. Acesso em: 25 fev. 2026.

LEAV, Lang. [*great news!*]. Cabramatta, 22 ago. 2014. Disponível em: https://www.instagram.com/p/r__MihuVDp/. Acesso em 10 fev. 2026.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism: the new critical idiom* New York: Routledge, 2005.

LORDE, Audre. *The Black Unicorn: poems*. New York: W. W. Norton & Company, 1978.

LOVELACE, Amanda. *The princess saves herself in this one*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2017a.

LOVELACE, Amanda. *A princesa salva a si mesma neste livro*. Rio de Janeiro: Leya, 2017b.

LOVELACE, Amanda. Be inspired: interview with Amanda Lovelace. [Entrevista cedida a] Haley Stanks. *Mimp Magazine*, 2017c. Disponível em: <https://www.mimpmag.com/single-post/amanda-lovelace>. Acesso em: 02 fev. 2026.

LOVELACE, Amanda. *The witch doesn't burn in this one*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2018a.

LOVELACE, Amanda. *A bruxa não vai para a fogueira neste livro*. Rio de Janeiro: Leya, 2018b.

LOVELACE, Amanda. *To make monsters out of girls*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2018c.

LOVELACE, Amanda. *The mermaid's voice returns in this one*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2019a.

LOVELACE, Amanda. *A voz da sereia volta neste livro*. São Paulo: Planeta, 2019b.

LOVELACE, Amanda. *To drink coffee with a ghost*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2019c.

LOVELACE, Amanda. *Transformando garotas em monstros*. São Paulo: Planeta, 2020a.

LOVELACE, Amanda. *Break your glass slippers*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2020b.

LOVELACE, Amanda. *Quebre os seus sapatinhos de cristal*. Rio de Janeiro: Leya Brasil, 2021a.

LOVELACE, Amanda. *Shine your icy crown*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2021b.

LOVELACE, Amanda. *Faça sua coroa de gelo brilhar*. Rio de Janeiro: Leya, 2021c.

LOVELACE, Amanda. *Flower crowns and fearsome things*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2021d.

LOVELACE, Amanda. [*she's so tired*]. [S.l.], 07 dez. 2021e. Instagram: @ ladybookmad. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXM0w-WpHwV/2>. Acesso em: 10 ago. 2024e.

LOVELACE, Amanda. *Unlock your storybook heart*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2022a.

LOVELACE, Amanda. [*a message we all need right now*]. [S.l], 23 maio 2022b. Instagram: @ ladybookmad. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cd6BZt9O8j9/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

LOVELACE, Amanda. [*ban fascism*]. [S.l], 24 maio 2023. Instagram: @ ladybookmad. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cso5Cq0JQJO/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

LOVELACE, Amanda. Amanda Lovelace [Conta oficial do Instagram]. (2024a). Disponível em: <https://www.instagram.com/ladybookmad/>. Acesso em: 20 maio 2024.

LOVELACE, Amanda. Amanda Lovelace [Site oficial]. (2024b). Disponível em: <https://amandalovelace.com/index.html>. Acesso em: 10 jul. 2024.

LOVELACE, Amanda. *Cozy witch tarot coloring book*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2024c.

LOVELACE, Amanda. *Make your own magic: a beginner's guide to self-empowering witchcraft*. Philadelphia: Running Press Adult, 2024d.

LOVELACE, Amanda. *Your magical journal: a place for self-reflection, spellwork, and making your own magic*. Philadelphia: RP Studio, 2024e.

LOVELACE, Amanda. *She followed the moon back to herself*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2024f.

LOVELACE, Amanda. *Your magical life: a young witch's guide to becoming happy, confident, and powerful*. Philadelphia: Running Press Kid, 2024g.

LOVELACE, Amanda. [*new witchy tattoos*]. [S.l], 27 jul. 2024h. Instagram: @ ladybookmad. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C97cc-JOSnA/?img_index=2. Acesso em: 05 ago. 2024.

LOVELACE, Amanda. [*i am overwhelmed*]. [S.l], 15 mar. 2024i. Instagram: @ladybookmad. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C4jAlgnJ-V4/?img_index=1. Acesso em: 05 ago. 2024.

LOVELACE, Amanda. [*Body as an altar*]. [S.l], 09 jul. 2024j. Instagram: @ ladybookmad. Disponível em: https://www.instagram.com/ladybookmad/p/C9NTujWu9PI/?img_index=1. Acesso em: 20 fev. 2026.

LOVELACE, Amanda. [*i stopped wondering*]. [S.l], 26 fev. 2025. Instagram: @ladybookmad. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DGjBKJmpSvI/?img_index=1. Acesso em: 20 fev. 2026.

MAINGUENEAU, Dominique. O posicionamento. In: _____. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 149-208.

MANNING, Maria. Crafting authenticity: reality, storytelling and female self-representation through Instapoetry. *Storytelling, self, society*, v. 16, n. 2, p. 263-279, 2021.

MARIE, Shelby. Shelby Marie [Conta oficial do Instagram]. (2024). Disponível em: <https://www.instagram.com/shelbymarie.poetry/>. Acesso em: 12 jul. 2024.

MARTONI, Alex. Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira. *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 55, n. 1, 2020. DOI: 10.15448/1984-7726.2020.1.36438. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/36438>. Acesso em: 4 jul. 2023.

MOSES, Yolanda. Is the term “people of color” acceptable in this day and age? SAPIENS, 2016. Disponível em: <https://www.sapiens.org/language/people-of-color/>. Acesso em: 24 fev. 2026.

NOBLE, Safiya Umoja. *Algoritmos da opressão: como o Google fomenta e lucra com o racismo*. Tradução Felipe Damorim. Santo André: Rua do Sabão, 2021.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. O Mito de Medusa, Literatura e Psicanálise: intersecções. *Darandina Eletrônica*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 189–204, 2025. DOI: 10.34019/1983-8379.2024.v17.45870. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/45870>. Acesso em: 20 fev. 2026

UMA NARRATIVA mágica que celebra a força feminina e a coragem de ser autêntica. *Darksided books*, 2024. Disponível em: https://www.darksidedbooks.com.br/menina-deusa-um-mito-moderno--brinde-exclusivo/p?idsku=1189285040&srsltid=AfmBOooFpR4TaFAnxb3X84b1j840EKGmD972xKFX9xPWnx9ml_QLUZVFVmk. Acesso em: 25 jul. 2024.

ØYAN, Camilla Dahl. *Picture perfect poetry: how the curated medium of Instagram affects the new poetic subgenre ‘instapoetry’ and how instapoet Rupi Kaur’s poetry reflects her self-branding and social media presence*. 2022. 15f. Bachelor’s thesis in English (Language and Literature) – Norwegian University of Science and Technology, Norway, 2022.

PENKE, Niels. #instapoetry. Poesia popular no Instagram e seus affordances (propiciamentos). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, n. 46, p. 250-273, 2022. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/730/947>. Acesso em: 20 out. 2023.

PLATÃO. *Fédon*. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

PUWAR, Nirmal. *Space Invaders: race, gender and bodies out of place*. Oxford: Berg, 2004.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

ROYAL COLLEGE OF PHYSICIANS OF EDINBURGH. Deadly Nightshade: A Botanical Biography. *Heritage Blog. Edinburgh*, [s. d.]. Disponível em: <https://www.rcpe.ac.uk/heritage/heritage-blog/deadly-nightshade-botanical-biography>. Acesso em: 25 fev. 2026.

RUPI Kaur weaves a powerful narrative on human trauma and healing. *The Indian express*, 2019. Disponível em: <https://indianexpress.com/article/lifestyle/life-positive/rupi-kaur->

weaves-a-powerful-narrative-on-human-trauma-and-healing-6051244. Acesso em: 10 ago. 2024.

RUPI Kaur nega convite do governo Biden por apoio dos EUA a Israel em conflito no Oriente Médio. *O Globo*, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/11/06/rupi-kaur-nega-convite-do-governo-biden-por-apoio-dos-eua-a-israel-em-conflito-no-orientes-medio.ghhtml>. Acesso em: 10 ago. 2024.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Etielle Aparecida Silva. *Mulher e poesia no instagram: análise discursiva da página Onde Jazz meu coração*. Orientador: Silmara Cristina Dela Silva. 2021. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10983423. Acesso em: 12 jul. 2024.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

SILVA, Fernanda Barroso e. *A construção da identidade feminina em Instapoemas de Rupi Kaur e Ryane Leão*. Orientador: Nícea Helena de Almeida Nogueira. 2022. 118 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/15132/1/fernandabarrosoesilva.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

SILVA, Denilson Patrick Oliveira; PEREIRA, Vinícius Carvalho. A tuitatura escrita por meios de fios: notas sobre o gênero tuiteromance. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, [S. l.], v. 43, n. 1, p. 39, 2023. DOI: 10.5433/1678-2054.2023vol43n1p39. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/46878>. Acesso em: 17 maio 2024.

SHOP CATALOG. Shop Catalog [Site oficial]. (2024). Disponível em: <https://shopcatalog.com>. Acesso em 01 jul. 2024.

SLATER, Rebecca. Verse goes viral: how young feminist writers are reclaiming poetry for the digital age. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/27/verse-goes-viral-how-young-feminist-writers-are-reclaiming-poetry-for-the-digital-age>. Acesso em 17 jul. 2024.

SMOKESTACK. [*big project with @rupikaur_ and @madebyaspeth*]. [S.l.], 10 dez. 2019. Instagram: @smokestack.studio. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B56mt1_A8NU/?img_index=9. Acesso em: 25 ago. 2024.

SOUZA, Jefferson Moura de. *Das telas para o papel: um olhar sobre instapoetas*. Orientador: Luciene Souza Santos. 2023. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2023. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=14566072. Acesso em: 10 ago. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOUGHT CATALOG. Thought Catalog [Conta oficial do Instagram]. (2024a). Disponível em: <https://www.instagram.com/thoughtcatalog/>. Acesso em 01 jul. 2024.

THOUGHT CATALOG. Thought Catalog [Site oficial]. (2024b). Disponível em: <https://thoughtcatalog.com>. Acesso em 01 jul. 2024.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. Poesia e lócus fraturado: a produção de autoria feminina e a contemporaneidade. *Communitas*, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 219–235, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4864>. Acesso em: 28 out. 2023.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZILBERMAN, Regina. Comparative literature and the challenge of digital media. In: COUTINHO, Eduardo. *Comparative literature as a transcultural discipline*. São Paulo: Annablume, 2018. p. 163-181.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>. Acesso em: 23 out. 2023.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GLOSSÁRIO

Bug: esse termo é utilizado na área de engenharia e de tecnologia para designar e descrever defeitos, sendo normalmente associado a um erro ou falha em *software*.

Emoji: os emojis, amplamente difundidos na internet, são ideogramas utilizados na comunicação entre usuários das redes. Considerados quase como uma “linguagem universal da internet”, produzem sentidos nas práticas discursivas dos meios digitais ao expressarem sentimentos e emoções e até mesmo definirem a entonação de uma mensagem. Podem complementar, enfatizar ou, ainda, substituir um texto escrito.

Explorar: é uma ferramenta de descoberta no Instagram desenvolvida para exibir recomendações de postagens (fotos e vídeos) para os usuários. Funciona por meio de um algoritmo que seleciona os conteúdos a serem mostrados de acordo as interações de cada perfil, os tópicos pesquisados e o que é normalmente consumido a partir das conexões estabelecidas na rede. Varia, portanto, de usuário para usuário.

Feed: espaço virtual no qual são exibidas as postagens dos usuários da rede. Para cada usuário em específico, aparecem as publicações das pessoas por ele seguidas, apresentadas em ordem cronológica e/ou com base no interesse detectado pelo algoritmo.

Hashtag: representada pelo símbolo da cerquilha (#), é uma forma de indexar assuntos ou discussões em redes sociais, sendo sempre seguida por uma palavra, frase ou expressão. Quando utilizada, cria um *hiperlink* que reúne uma curadoria de conteúdos semelhantes orientados pela especificidade da própria *Hashtag*.

Hiperlink: links dentro de um documento que abrem uma outra página ou um outro documento ao serem clicados. Servem para conectar o texto, ou parte dele, a informações complementares que podem ser lidas a qualquer momento.

Insta-artista: refere-se a artistas cuja produção e circulação de trabalhos acontecem principalmente pelo Instagram, a ponto de a lógica da plataforma influenciar a forma, o ritmo e, muitas vezes, o conteúdo que produzem.

Live: ferramenta do Instagram que permite a gravação e transmissão de vídeos ao vivo que são assistidas em tempo real pelos seguidores. Durante a realização das *lives*, é possível selecionar algumas configurações específicas para personalizá-la, a exemplo de filtrar comentários nas privacidades da conta para ocultar/bloquear determinadas palavras, fixar algum comentário importante para que ele fique em destaque durante toda a exibição, desabilitar os comentários, caso prefira que outros usuários não possam interagir dessa maneira e, ainda, convidar outras contas para participar da transmissão.

Meme: um conteúdo digital, podendo ser imagem, vídeo, GIF ou texto escrito, de natureza humorística, irônica ou sarcástica que se espalha rapidamente pela internet, sendo amplamente replicado, adaptado e compartilhado nas redes sociais.

Mensagens diretas: recurso de mensagem no aplicativo do Instagram que permite o compartilhamento e a troca de mensagens de modo privado com uma ou mais pessoas. Usualmente, são identificadas a partir da sigla DM (ou DMs, no plural), provenientes do termo em inglês *Direct Messages*.

Post: normalmente acompanhado por uma legenda que descreve ou complementa o material, diz respeito ao conteúdo divulgado no *feed*, vídeo e/ou foto. Todos os posts ficam armazenados no perfil de quem os publicou, permitindo que outras pessoas tenham acesso a eles.

Reel: recurso do Instagram que permite a gravação e o compartilhamento de vídeos mais curtos, de até 90 segundos, com quantos clipes o usuário desejar. Possui várias ferramentas disponíveis para uso, como o alinhamento de objetos, para auxiliar na criação de transições entre uma gravação e outra, o ajuste da velocidade do próprio vídeo e do áudio, um temporizador para gravação e a possibilidade de coletar e compartilhar áudios de diferentes origens. Em atualizações recentes, o aplicativo disponibilizou uma aba apenas para esse recurso, facilitando que os usuários descubram vídeos uns dos outros.

Software: corresponde a um conjunto de componentes lógicos ou a um sistema de processamento de dados de um computador, sendo responsável por controlar o funcionamento dessa tecnologia. Entre os seus tipos principais, temos o *software* de sistemas operacionais, como Windows, que fornece uma base para outros programas funcionarem, e *software* aplicativo, o qual diz respeito a programas desenvolvidos para realizar tarefas específicas para o usuário, como editores de texto (Microsoft Word).

Story: recurso que permite o compartilhamento temporário de fotos e vídeos nos perfis do Instagram por um período de 24 horas, configurando-se como uma maneira rápida e fácil de postagem. Além de texto, que pode ser adicionado no conteúdo dos *stories* em diferentes fontes e cores, também é possível colocar, entre outras opções, músicas, figurinhas, enquetes, contagens regressivas e links para que os usuários interajam entre si.

Timeline: no contexto de redes sociais, é a linha do tempo em que aparecem as publicações que o usuário visualiza ao acessar a plataforma. Ela pode funcionar de duas formas principais: cronológica ou algorítmica. Na primeira, os conteúdos são exibidos em ordem de publicação, do mais recente para o mais antigo, sem interferência na organização. Já na segunda, a ordem das postagens é definida por um sistema que analisa interesses, interações e relevância,

priorizando conteúdos que a plataforma considera mais importantes para aquele usuário, mesmo que não sejam os mais recentes.

Trend: traduzida para o português como “tendência”, esse termo se refere a conteúdos em diferentes formatos que ficam popularizados e em destaque nas redes sociais. Ao serem replicados de modo ainda mais intenso por cada usuário, acabam recebendo uma grande quantidade de interações e “viralizando”. Por essa razão, tornam-se tendências “a serem seguidas” por várias pessoas.

APÊNDICE A – Traduções dos poemas

Uma ode às mulheres destemidas

Definida por nenhum homem, você é sua própria história,
incendiando o mundo, transformando a história feita por ele em sua história

E quando eles ousam lhe contar sobre
todas as coisas que você não pode ser,
você sorri e diz a eles,

‘Eu sou tanto guerra e quanto mulher e você não pode me impedir (Gill, 2019b, tradução nossa).

Se todas as garotas

Se todas as garotas fossem ensinadas
a amar umas às outras intensamente
em vez de
a competir umas com as outras
e odiar seus próprios corpos,
em que mundo diferente
e lindo
nós viveríamos (Gill, 2018c, tradução nossa).

Conto de fadas

Eles não vão te contar que a Chapeuzinho Vermelho era o lobo e que a Branca de Neve voltou para matar a rainha.

Ou que a família da madrasta da Cinderela desapareceu misteriosamente depois que ela se tornou rainha.

Eles têm medo de te deixar saber que a Aurora acordou aos gritos, porque um homem estranho a beijava sem o seu consentimento. Ou que a Ariel não hesitou em matar o príncipe duas-caras e retornar inteira para o mar.

Os contos de fadas que deveríamos contar às nossas filhas deveriam falar de mulheres fortes com falhas reais e qualidades extraordinárias.

Vamos criar meninas que não apenas esperem ser resgatadas, mas que tomem o destino nas próprias mãos e avancem, de frente, para enfrentar dragões e todos os seus inimigos. (Gill, 2018d, tradução nossa)

Questione o conto de fadas

E se a Cinderela tivesse um problema de atitude
e a Branca de Neve simplesmente gostasse demais da ideia
de estranhos e venenos?

E se a Pequena Sereia sempre tivesse gostado
a companhia dos humanos à da própria espécie, e a Bela Adormecida
apenas gostasse mais da própria solidão do que de toque humano?

E se a única toca de coelho em que Alice caiu fosse
um erro terrível com uma substância pavorosa,
nunca discutida como tal?

E se tivessem trancado a Wendy
por alucinar sobre a Terra do Nunca
e um garoto que nunca crescia?

E se os contos de fadas não fossem tão inocentes
quanto parecem e nem mesmo as princesas
fossem perfeitas?

E se eu te dissesse que seus danos
não definem quem você é e que a forma como você sobrevive
não é da maldita conta de ninguém? (Gill, 2018e, tradução nossa)

Medusa

Às vezes eu penso em você, Medusa.

Dentro do seu templo, em luto, cercada por uma centena de estátuas de pedra.

Os homens que vieram para te matar e nunca mais saíram
foram chamados de heróis perdidos, guerreiros, semideuses,
enquanto você foi chamada de monstro, górgona, terror.

(Porque as histórias eram sempre escritas por homens)

Mas isso nunca foi uma história sobre um monstro.

Sempre foi sobre uma mulher queimada pelo pecado de um Deus do Mar,
uma peça em um jogo antigo em que as moiras jamais a deixariam vencer.
Não foi você quem profanou o que era sagrado, foi ele.

(Mas a sua história foi sempre escrita por homens)

Você implorou que ele não a visitasse, suplicou a cada Deus.

Mas os deuses viraram o rosto quando você mais precisou.

Você não queria ser lembrada assim.

E então, um dia, enquanto dormia, veio um filho de Zeus
e a matou antes que você pudesse sequer olhar em sua direção.

(E ele também foi chamado de herói porque as histórias eram sempre escritas por homens)

Alguém disse uma vez, as palavras cortam mais fundo que uma faca.

A história é contada pelos vencedores.

Aquele que conta a história é quem controla o mundo.

As mulheres não puderam escrever a sua história, Medusa.

Porque se tivéssemos feito isso, uma história muito diferente teria sido contada.

(E na nossa história, você não seria Monstro.

Mas Sacerdotisa. Deusa. Uma donzela que um dia teve um coração de ouro.) (Gill, 2024e,
tradução nossa)

quem foi que disse que você não pode
usar uma coroa de flores
e ainda assim continuar sendo uma figura temível?

- *deixe Perséfone orgulhosa* (Lovelace, 2021d, s/p, tradução nossa).

não é egoísmo dizer às pessoas como você se sente
o que a condicionou a acreditar
que se expressar
a torna um fardo? (Hanson, 2023c, p. 187, tradução nossa)

Resposta por mensagem a um abusador

Ele me mandou uma mensagem dizendo: ‘Estou impressionado que você esteja bem depois de tudo, qual é o segredo?’

Em outro universo, eu nunca te conheci. Naquele universo, estou segura. Não precisei aprender as lições cruéis que você me deu e compreendo que sou digna de gentileza e respeito. Encontro conforto nisso. Saber que uma versão de mim está ilesa em algum lugar. Veja bem, eu tive que escavar minha saída do abismo em que você me deixou. Andar sobre brasas. Virar o universo do avesso. Devorar a devastação que você deixou e construir algo bonito a partir das ruínas. Eu não apenas sobrevivi. Eu atravessei os portões do inferno para chegar até aqui. Você realmente achou que as feridas que deixou em mim iriam me destruir? Aqui está o segredo: as consequências das feridas são as cicatrizes. O antídoto para as cicatrizes é o tempo. E a resposta ao tempo é que ele ensina você a pegar as cinzas de si mesma e se tornar uma floresta, cada árvore um triunfo de sobrevivência. Não estou dizendo que te perdoei. Estou dizendo que sobrevivi porque me amo demais para continuar desperdiçando tempo sendo destruída e definida pelo que você me fez.

Eu me tornei tudo aquilo que você tinha medo que eu me tornasse: destemida e feliz. (Gill, 2023d, tradução nossa)

you loved completely
lost everything
and survived

don't dare believe
that you are something else resilient (Hanson, 2023d, p. 169, translation ours).

you've just come in after a storm
you can't expect to be
immediately dry, warm and comfortable
but you can do the little things
take off your heavy clothes
turn on the coffee maker
wrap yourself in a blanket
a little thing every time
healing is a process. (Hanson, 2023c, p. 116, translation ours)

parei de me perguntar
quando o próximo capítulo
finalmente começaria
e comecei a escrevê-lo.

— *como eu saí do meu próprio caminho.* (Lovelace, 2025, tradução nossa)

para se amar, você precisa primeiro encontrar uma nova definição de amor que não seja aquela que aprendeu com pessoas feridas e relacionamentos fracassados. você precisa aprender que o amor não é condicional e que nada do que você vê no espelho pode alterar a quantidade de amor que você merece. você precisa aprender que o amor não é o salário que você recebe pelo que faz ou o quanto você faz. o amor perdoa, é consistente e gentil. eu sei que este não é o amor que você aprendeu, mas pode ser o amor que você está aprendendo. (Hanson, 2025b, tradução nossa).

Eu finalmente entendi
que o poema nem sempre
vive na ferida.

Ele vive no amor que nos cura. (Gill, 2025, tradução nossa)

As mulheres que conheço

Eu as chamo: minhas irmãs, deusas e a lua.
Digo a elas que brilham com mais intensidade
a cada primavera e monção que passa.

Nós nos amamos através da dor,
atravessando florestas de corações mais cruéis
e nos recusamos a nos despedaçar,

embora todas nós tenhamos sido ensinadas, de maneiras sutis,
desde muito cedo,
a odiar umas às outras.

Desafiamos isso ao nomear umas às outras como sagradas.
Defendemos umas às outras com uma fúria primordial.
Dizemos a nós mesmas, às nossas filhas e às nossas mães:

Juntas, escreveremos histórias
melhores para contar. Oceanos para amar.
Céus para voar. (Gill, 2024d, tradução nossa)