

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

NATÁLIA SALOMÉ POUBEL

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO: A EU LÍRICA NA
POESIA ESCRITA POR MULHERES

CUIABÁ-MT
2020

NATÁLIA SALOMÉ POUBEL

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO: A EU LÍRICA NA POESIA
ESCRITA POR MULHERES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, para Defesa de tese, para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagem.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Carvalho Pereira

CUIABÁ-MT

2020



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRO-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367, - Boa Esperança - CEP: 78060900 - CUIABÁ/MT.
Tel: (65) 3615-8402 - Email: secretaria@ufmt.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

**TÍTULO: "PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO: A EU LÍRICA NA POESIA
ESCRITA POR MULHERES".**

AUTORA: **Natália Salomé Poubel**
Tese defendida e aprovada em 19 de fevereiro de 2020.

Presidente da Banca / Orientador: **Doutor Vinícius Carvalho Pereira**
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Divanize Carbonieri
Examinadora Interna: **Divanize Carbonieri**
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Célia Maria Domingues da Rocha Reis
Examinadora Interna: **Doutora Célia Maria Domingues da Rocha Reis**
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Externa: **Doutora Tânia Regina Oliveira Ramos**
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Paola De Souza Lima
Examinadora Externa: **Doutora Ana Paola De Souza Lima**
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Suplente: **Doutora Maria Elisa Rodrigues Moreira**
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Suplente: **Doutora Heloisa Helena Ribeiro de Miranda**
Instituição: Instituto Federal De Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia

CUIABÁ, 19 de fevereiro de 2020.

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

P872p Poubel, Natália Salomé.
Performatividade de Gênero: a eu lírica na poesia escrita por mulheres / Natália Salomé Poubel. -- 2020
209 f. ; 30 cm.

Orientador: Vinícius Carvalho Pereira.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Cuiabá, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Crítica Feminista. 2. Eu lírica. 3. Performance de gênero. 4. Continuum feminino. 5. Continuum Lésbico. I. Título.

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

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

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo discutir as performances femininas poéticas em uma perspectiva feminista embasada na performatividade de gênero (BUTLER, 2016) e no *continuum* lésbico (RICH, 2010) e feminino. Aponta-se para a necessidade de uma linguagem não sexista presente na crítica literária no sentido de colocar em xeque a ideia de um ser humano universal inscrito na linguagem e na língua através do masculino. A partir dessa constatação, nasce a tese da *eu lírica*. Proponho que a eu lírica seja um expediente da crítica literária que vise à evidência de um corpo textual feminino dentro da poesia. A necessidade do conceito da eu lírica se dá uma vez que, nos manuais de crítica literária, é possível encontrar a convergência entre as figuras do autor empírico e o do eu lírico (WELLEK, WARREN, 1971; HAMBURGER, 1975; COUTINHO, 1976; PAZ, 1982; MOISÉS, 2012), mas sempre obliterando as implicações do gênero do(a) autor(a) na configuração da voz lírica. Nota-se, na tradição crítica, um apelo a uma figura supostamente universal de poeta, atrelado ao sintagma masculino “eu lírico” que responderia pela subjetividade de todos os seres humanos (COUTINHO, 1976). Contudo, percebe-se com a crítica feminista (HOMANS, 1980; SCHMIDT, 1997; WIECHMANN, 2013; SAFIOTTI, 2015; DALCASTAGNÉ, 2017) que esse universal corresponde a uma classe específica de pessoas, que é a do gênero masculino (WITTIG, 1985). No primeiro capítulo da tese, analiso como, na língua portuguesa, justifica-se o uso do gênero masculino da linguagem enquanto universal, e aponto para os modos como esse uso da linguagem se encontra dentro de um discurso falocêntrico e patriarcal que apaga a existência e a possibilidade de fala das mulheres. A partir dessa discussão, fundamento a necessidade de instauração da eu lírica como voz enunciativa do poema que indica as especificidades femininas. No segundo capítulo, discuto como as identidades femininas se modificam de acordo com diferentes correntes feministas e chego à conclusão de que, para esta pesquisa, mulher é uma performance (BUTLER, 2016). Essa discussão leva à minha tese de que a *eu lírica* é um conceito que pretende revelar performances enunciativas de mulheres na poesia. Portanto, no terceiro capítulo analiso as performances discursivas da *eu lírica* nos poemas de Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte a partir de três eixos centrais, sendo eles: a) Performances de eu lírica, b) Corpos de eu lírica, e c) Linguagens de eu lírica. A partir das análises em conjunto com as discussões levantadas pela tese, considero que a implementação da eu lírica como ferramenta de análise literária é indispensável para uma mudança na crítica literária que passe a considerar as mulheres, os femininos e todas as outras identidades de gênero

autênticas a ponto de não mais homogeneizar as experiências humanas e enunciativas das minorias.

Palavras-Chave: Crítica Feminista, eu lírica, performance de gênero, *continuum* lésbico, *continuum* feminino.

ABSTRACT: This research aims to discuss the feminine poetic performances in a feminist perspective based on the gender performance (BUTLER, 2016), on the *lesbian continuum* (RICH, 2010) and on the *feminine continuum*. The research points out the necessity of a non-sexist language in literary criticism to question the idea of a universal human being inscribed into language by the masculine. From this argument the eu lírica is born. I propose that the *eu lírica* comes to be a literary instrument that highlights a female textual body inside poetry. The necessity of the eu lírica concept exists because in literary criticism it is possible to perceive an assumed identification between the empiric author and the eu lírico (WELLEK, WARREN, 1971; HAMBURGER, 1975; COUTINHO, 1976; PAZ, 1982; MOISÉS, 2012) that always obliterates the implications of an author's gender for the lyrical voice. It is easy to become aware of the appeal of a supposedly universal poet figure, in Literary Criticism, tied to the masculine syntagma of the "eu lírico", which would meet the subjective aspects of all human beings (COUTINHO, 1976). Nevertheless, feminist criticism (HOMANS, 1980; SCHMIDT, 1997; WIECHMANN, 2013; SAFIOTTI, 2015; DALCASTAGNÉ, 2017) highlights that this universal corresponds to a certain type of people, who are masculine (WITTIG, 1985). In the first chapter of this thesis I analyze how, in the Portuguese language, the usage of the masculine gender in language as a universal is justified and I point out that this usage of language is part of a phallogocentric and patriarchalist speech that erases the existence of the feminine voice. From this discussion on, I state the necessity of inserting the eu lírica voice as an enunciative voice that indicates the female specificity. In the second chapter, I discuss how feminine identities can be modified according to different feminist approaches and I decide that for this research being woman is a performance (BUTLER, 2016). This discussion leads to my thesis that the *eu lírica* is a concept that intends to reveal enunciative performances of women in poetry. Therefore, in the third chapter I analyze the discursive performances of the eu lírica in poems by Maria Teresa Horta, Joy Ladin and Mel Duarte from three central axes: a) eu lírica's performances, b) eu lírica's body, and c) eu lírica's languages. Based on the analyses and discussions made throughout the research,. I consider that the implementation of the eu lírica as an instrument of literary analysis is essential to change literary criticism in order to take into account women, the feminines and other authentic gender identities to the point of not homogenizing the experiences and enunciations of all minorities.

Key-words: Feminist Criticism, eu lírica, gender performance, *lesbian continuum*, *feminine continuum*.

Sumário

Introdução.....	14
1. Dissidência: A recusa do universal na língua e na literatura.....	21
1.1 O masculino como falso neutro na linguagem	33
1.2 O eu lírico como o falso neutro na teoria da poesia	40
1.3 Uma proposta do feminino enquanto gênero marcado, mas positivo, dentro do <i>continuum</i> lésbico.....	48
1.4 A eu lírica: voz feminina e gendrada na poesia.....	53
2. Diálogo com as teorias feministas e <i>queer</i> para a performance dos femininos.....	57
2.1 Os femininos: da essência à performance discursiva	58
2.2 Essência mulher: possibilidades de um diálogo com o essencialismo de gênero	60
2.3 <i>Tornar-se mulher</i> : uma construção social.....	71
2.4 Performance de mulheres: em busca da problematização de gênero	80
2.5 Eu lírica no <i>continuum</i> feminino e lésbico – das implicações das teorias <i>queer</i> e feministas.....	87
2.6 O discurso e a performatividade – a teoria <i>queer</i> e sua contribuição para a desestabilização do sistema falocrático	89
2.7 Da heterossexualidade compulsória à performance de gênero.....	97
2.8 O <i>continuum</i> lésbico e o <i>continuum</i> feminino: as possibilidades de instaurar a eu lírica	107
3. Performances de mulheres: as eu líricas nos poemas de Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte	113
3.1 Performances de eu lírica	128
3.2 Corpos de eu lírica.....	155
3.3 Linguagens de eu lírica.....	174
Considerações Finais	192
Referências	198

À Paula Figueiredo Poubel, Fátima Flores e Joy Ladin.
A todas as eu líricas que se inaugurarão nos novos tempos que tecemos.

Agradecimentos

Agradecer alguém ao final de um trabalho como este é reconhecer que nada é construído sozinho. É reconhecer que no caminho houve suporte, afeto, trocas, escolhas e amor. Por isto, sou grata:

À Paula Figueiredo Poubel, minha esposa, que percorreu comigo esses quatro longos anos. Que compartilhou comigo ideias, que segurou minha mão quando achei que fosse cair, que se casou comigo – três vezes –, e que acreditou em mim e na minha tese em cada segundo de respiro durante todos esses anos. Eu te amo!

À Minha família: minha mãe Solange, minhas irmãs Júlia e Marina, meus irmãos Flávio e Matheus, meu pai Antônio Carlos, meus sobrinhos e sobrinhas Bruno, Hugo, Arthur, João, Catarina, Beatriz, Maria Luiza, Maria Fernanda, Luna e a criança que vai chegar. Sem vocês eu não seria quem sou. O amor de vocês me manteve em pé e me deu forças para fazer as escolhas que precisava fazer.

À minha nova família que me recebeu com tanto amor e me ajudou a passar pelos dias felizes e tristes.

Ao meu avô, *in memoriam*, por todo amor da vida, por ter acreditado que as mulheres são fortes e têm direito à liberdade, por celebrar a vitória eleitoral de Dilma Rousseff – me orgulhando e mostrando que ele vibra com as nossas vitórias. Te ver partir foi doloroso, mas você me ensinou uma vez mais o que é viver rodeado de amor.

Aos meus filhotes Gold, Inca e Frida, que cuidaram de mim nessa jornada como nenhum outro ser poderia cuidar.

À Lívia Bertges, minha grande amiga e companheira de vida acadêmica – sem as trocas e o amor que partilhamos, seria difícil esse percurso, mas estamos aqui, mais uma vez unidas e concluindo esta etapa da vida.

A todos os meus amigos que me respeitaram, me abraçaram e me acolheram na felicidade e na dor. Um agradecimento especial à Clarissa, Estela, Renata, Daniel, Mona Lisa, Pedro, e ao meus queridos do *Serra Selvas e tudo mais!*

Agradeço de coração repleto de amor ao Dr. Vinícius Carvalho Pereira, meu orientador. Sou grata por você não ter soltado a minha mão, por nunca ter duvidado do meu trabalho e da minha capacidade de concluí-lo. Pelas orientações espirituais e por ser um parceiro

de jornada. Agradeço a você também pela amizade e os abraços e o cuidado. Essa parceria ainda vai muito longe.

Ao meu grupo de pesquisa pelas discussões, reflexões e momentos de compartilhamento de vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, por permanecer firme mesmo em tempos difíceis. Um agradecimento especial às queridas professoras Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis, Dra. Divanize Carbonieri e Dra. Maria Elisa Rodrigues pelo acolhimento e contribuições ímpares no meu processo de amadurecimento acadêmico.

Às professoras Dr. Tânia Regina Ramos e Dra. Maria Irene Ramalho, pela constante inspiração no mundo acadêmico e feminista. Em especial à Tânia que além de me acompanhar nessa jornada é a imagem da professora que admiro e da feminista dentro de um feminismo que eu acredito. Agradeço o incentivo e a alegre disponibilidade de me acompanhar nessa jornada.

Às queridas colegas de jornada e amigas Profa. Dra. Ana Paola de Souza Lima – com quem pude contar em momentos decisivos nos últimos anos e que juntas pudemos construir um laço sincera e sem competição, ainda que as circunstâncias normalmente nos levariam a outro lugar, ou seja, por sentir na pele o que é o *continuum lésbico* que tanto discuto nesta tese; Profa. Dra. Heloísa Helena Ribeiro de Miranda com quem compartilhei angústias do processo criativo e de pesquisa, com quem compartilho lutas e muitas alegrias. Agradeço a vocês também por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa com tanto carinho.

À Universidade Federal de Mato Grosso, por essa trajetória que me oportunizou chegar aqui.

Ao apoio e financiamento da CAPES em parceria com a FAPEMAT, (Código do Financiamento 0001) que me permitiu dedicar-me à pesquisa integralmente.

Aos anos de governo do Partido dos Trabalhadores, que me proporcionou uma universidade pública, gratuita e de qualidade e que me auxiliou a compreender que a luta das trabalhadoras é uma luta diária. Um agradecimento especial à presidenta Dilma Rousseff pelo coração valente e por não ter cedido ao interesse dos homens. Minha eterna admiração.

Por fim, gostaria de demonstrar minha imensa gratidão à Profa. Dra. Fátima Flores, uma mulher incrível, uma feminista a ser seguida e admirada, e por ter me feito compreender

que a nossa luta feminista latino-americana precisa ganhar cada vez mais força. Por me incentivar e por, mesmo de longe, garantir que eu seguiria firme.

À Joy Ladin, pelo carinho com o qual me acolheu e me auxiliou ao longo desse trabalho. Por ter se tornado uma grande amiga e pela inspiração que sua poesia me proporciona.

À minha psicóloga Ana Paula Marinho, por ter me acompanhado nesse processo e cuidado de mim, à minha nutricionista Ira Soraya por ter me ajudado a cuidar da minha saúde e vencer, aos poucos, os adoecimentos, e ao meu psiquiatra Alaor Filho, por compreender que sou maior que a doença e me auxiliar a me ver novamente com olhos de respeito.

À depressão. Porque eu estou viva e terminei a tese. Porque dói, mas hoje eu sei que um dia você vai me deixar e os aprendizados que tive porque você me abraçou serão levados comigo para o resto da vida.

Ya es tiempo.

Fátima Flores

Introdução

Esta pesquisa nasceu de uma transformação na minha maneira de pensar a questão da identidade feminina. Logo após o término da dissertação do mestrado, a qual versava sobre a escrita feminina de Maria Teresa Horta, comecei a me questionar se a identificação da mulher com a escrita feminina, por uma essência corporal supostamente própria das mulheres, era suficiente para definir o que para mim era (e é) indefinível: o signo mulher.

Comecei a investigar cada vez mais diferentes performances de mulheres e tentar compreender se havia pontos de convergência entre elas, e quais seriam eles. Nessas pesquisas, nas conversas com diversas mulheres e homens do meu ciclo social, através de canais das redes sociais, de leitura de teorias *queer* e feministas e de muita reflexão, comecei a compreender que, talvez, o único traço exclusivo de semelhança seja o fato de que estamos todas sob o jugo patriarcal e, portanto, não somos livres para sermos as mulheres que desejamos ser. Também não poderia deixar de mencionar que os grilhões que nos prendem enquanto mulheres são diferentes; não existe uma ferramenta única de aprisionamento, e a intensidade, força e crueldade da opressão variam de acordo com as sociedades, com as expectativas de classe, de raça, de gênero, de sexualidade e também de identidade de gênero.

Mas, embora expressivamente diferentes, as opressões contra a mulher são constantes, e eu não consegui parar de pensar, depois da leitura da feminista, negra, lésbica, Audre Lorde – “Não sou livre enquanto outra mulher for prisioneira, ainda que os grilhões dela sejam muito diferentes dos meus” (LORDE, 1997, p. 285, tradução minha)¹ –, em meios de impactar a vida social para que os nossos grilhões possam ser destruídos, ou, pelo menos, afrouxados.

Na minha trajetória ao longo desta pesquisa doutoral, procurei maneiras de compreender a mulher e de inseri-la dentro do discurso de modo que a sua identidade de gênero não fosse apagada. A tentativa se dá por acreditar que, quando apontamos as particularidades das pessoas e a impossibilidade de identificação com uma figura universal, procedemos à libertação de estereótipos que geram a exclusão e a opressão.

¹ “I am not free while any woman is unfree, even when her shackles are very different from my own” (LORDE, 1997, p. 285)

É importante frisar aqui que falo de um lugar muito específico, não apenas pela identidade de gênero que possuo, mas por ser branca, professora, estar num curso de doutorado de uma universidade pública, ser bissexual, pertencente à classe média, adulta. Além disso, parto de um lugar de construção teórica que ainda se baseia em um binarismo de gênero dentro de um *continuum* feminino e um *continuum* masculino, sem abarcar o que concerne a outras identidades de gênero, como as não-binárias, fluidas etc. Não pretendo com isso reduzir as possibilidades de identidade de gênero, contudo me coloco frente a uma identidade *feminina* – ampliando-a para *femininas* dentro do *continuum* –, que acredito ser constantemente oprimida em uma sociedade patriarcal.

Pensar nos femininos também me leva a agrupar as palavras que lhes atribuíram sentido ao longo história da humanidade; portanto, ao longo desta pesquisa, não usarei o substantivo “feminilidade” para designar aspectos do feminino, entendendo que a palavra assim grafada carrega o peso dos estereótipos fortemente sexistas e patriarcais acerca do que é o feminino. Logo, para tocar nesses femininos e suas possíveis traços, utilizarei o substantivo “femininidades”. Ressalto aqui que o termo “femininidades” será usado como um substantivo que colabora para marcações móveis das características dos femininos dentro dos *continua* lésbico (RICH, 2010) e feminino, para que enseje em sua carga semântica a performance dos femininos e não uma essencialidade pré-discursiva.

Desse lugar de fala, passo a pensar em relação de proximidade com essa identidade feminina todas aquelas que não se conformam com a identidade masculina predominante (homem, branco, cisgênero, adulto, detentor dos meios de produção, norteamericano/caucasiano) e que, portanto, são vistas como o Outro ao qual é negada toda a possibilidade de subjetividade em nome da universalização do *homem* – ou de sua contraparte enunciativa no discurso poético: o *eu lírico*. Embora essa proximidade seja coerente com o que pretendo discutir, havendo espaço e demanda acadêmico-política para estudos acerca dessas outras identidades, aqui me deterei, por uma questão de recorte de pesquisa, no que concerne às mulheres – ou seja, todas as pessoas que se autoidentificam enquanto mulheres.

A princípio, esta pesquisa vem apontando para a necessidade de uma linguagem não sexista no sentido de colocar em xeque a ideia de um ser humano universal que é inscrito na linguagem e na língua através do masculino; a partir disso, nasce nesta tese a proposta da *eu lírica*.

Proponho que a eu lírica venha a ser um expediente da crítica literária que vise à evidência de um corpo textual feminino dentro da produção lírica. A necessidade do

conceito da eu lírica se dá porque, em muitos dos manuais de crítica literária, existe o indicativo de uma identificação entre o masculino e a voz lírica. Ou seja, entre aquilo que seria de todo textual sem identificação direta com o real (WELLEK, WARREN, 1971; HAMBURGER, 1975; COUTINHO, 1976; PAZ, 1982; MOISÉS, 2012) e o eu lírico, mesmo que os teóricos afirmem que a correspondência não é direta. Nota-se um apelo a uma figura universal de poeta, que responderia pela subjetividade de todos os seres humanos (COUTINHO, 1976); contudo, percebe-se com a crítica feminista (HOMANS, 1980; SCHMIDT, 1997; WIECHMANN, 2013; SAFIOTTI, 2015; DALCASTAGNÉ, 2017) que esse universal não corresponde a todos os seres humanos, mas a uma classe específica, que é a do gênero masculino (WITTIG, 1985). Dessa maneira, no primeiro capítulo da tese analiso como, na língua portuguesa², se justifica o uso do gênero masculino da linguagem enquanto universal, e aponto para os modos como esse uso da linguagem se encontra dentro de um discurso falocêntrico e patriarcal que apaga a existência e a possibilidade de fala das mulheres.

A partir dessa discussão, fundamento a necessidade de instauração da eu lírica como voz enunciativa do poema que indica as especificidades femininas na mesma medida em que o eu lírico apontaria para as especificidades masculinas. Para tanto, surge a necessidade de salientar o que compreendo como especificidades femininas. Para tal, no segundo capítulo da escritura da pesquisa, discuto como as identidades das mulheres foram sendo modificadas através de diferentes maneiras de entender a mulher e o feminino. Com esse fim, reflito acerca das visões essencialista, de construção social e, por fim, de performatividade de gênero. Chego à conclusão de que, para esta pesquisa, mulher não é uma identidade definida, mas sim ações performáticas que vão sendo repetidas e refeitas ao longo da vida das mulheres. Logo, não se é mulher, mas se performa mulher. O fato de se performar mulher aponta para a noção de que não existe uma única performance fixa, mas que estas vão se construindo e desconstruindo. Desse modo, existe uma possibilidade de *continuum* feminino, no sentido de que as performances identitárias femininas se localizam, movem-se e se transformam ao longo do *continuum*.

Essa discussão leva à minha tese de que a *eu lírica* é um conceito que pretende revelar performances enunciativas de mulheres na poesia. A partir desse ponto, discuto a

² A utilização do gênero masculino enquanto representante do universal está presente não apenas na língua portuguesa, mas também em outras línguas, ainda que por meio de diferentes expedientes, como flexões nominais, modificações adnominais, referências pronominais etc. Contudo, o discurso crítico que me interessa analisar no primeiro capítulo é o da língua portuguesa.

necessidade de compreender as mulheres enquanto possíveis performances dentro de um *continuum* lésbico (RICH, 2010) que enseja relações de identificação entre mulheres e por mulheres. A vivência no *continuum* lésbico se faz possível por compreender que as possibilidades de existência dos diversos modos de feminino se encontram dentro de um *continuum* feminino no qual toda e qualquer expressão de femininidade é possível para as mulheres. Pretendo, com base nessas discussões, analisar as performances e as identificações da *eu lírica* na poesia da Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte de acordo com três eixos que serão apresentados mais a frente, sendo eles: 1) Performances de eu lírica; 2) Corpos de eu lírica; e 3) Linguagens de eu lírica.

A escolha por essas três diferentes poetisas³ para a aplicação do conceito da eu lírica na leitura de suas obras poéticas se deu porque elas performam diferentes formatos de femininos que ora convergem, ora divergem entre si. Algumas das intersecções podem ser encontradas quando percebemos que Maria Teresa Horta é uma mulher cisgênero, branca, heterossexual, idosa e europeia; Joy Ladin é uma mulher transexual, lésbica, branca, adulta e estadunidense; e Mel Duarte é uma mulher cisgênero, heterossexual, negra, adulta e brasileira. A primeira tem como profissão principal a literatura e o jornalismo; a segunda é professora universitária, ativista social e poetisa; e a terceira é ativista cultural, *slammer* e poetisa da cena periférica. Elas, além de compartilharem a vida sob o signo mulher, compartilham a vida de poetisas, mas performam suas identidades em diferentes locais de fala. A minha tentativa é a de que, a partir das três autoras, se possa verificar a possibilidade de diferentes performances líricas, femininas e enunciativas.

Maria Teresa Horta é uma poetisa portuguesa, nascida na década de 1930 em Lisboa, Portugal. Autora de uma vasta obra literária, com grande expressão para sua produção poética, é figura importante dentro da escrita produzida por mulheres em língua portuguesa. Somam-se a sua obra mais de 22 títulos do gênero poesia, entre os quais, suas duas novas obras, publicadas em 2017 e 2018, respectivamente: *Poesis* e *Estranhezas*. Para Conceição Flores (2015, p. 9), a poética de Teresa Horta é “assumidamente libertária e feminista”, predicados que podem ser transpassados para a poetisa, uma vez que ela é figura importantíssima na história da luta feminista e contra o regime ditatorial do Estado Novo Português. Sua luta política pode ser encontrada em sua obra poética, que, para

³ Nesta tese me referirei às mulheres escritoras de poesia como poetisas e não poetas. A escolha se dá em virtude da minha posição política e da coerência com a própria tese que articula o feminino marcado, mas positivo dentro da linguagem.

Duarte (2015), possui uma profunda coerência, já que, desde sua estreia no campo literário, no ano de 1960, com a obra *Espelho Inicial*, mantém um projeto poético que se pauta na liberdade e na reflexão acerca dos direitos das mulheres, em especial (DUARTE, 2015).

Por sua vez, Joy Ladin é uma mulher transexual estadunidense nascida no ano de 1961 em Nova Iorque. Autora de oito obras literárias, nomeadamente do gênero poético, a poetisa é uma expressão no que concerne à escrita literária de mulheres transexuais. Além de poetisa, ela é professora da cadeira de língua inglesa na universidade de Yeshiva, e seu trabalho acadêmico tem como tema a intersecção entre as questões de gênero, identidade e judaísmo na sensibilidade poética. Também é representante do movimento transexual nos Estados Unidos e fortemente reconhecida por isso. As questões da transexualidade e de um corpo a princípio mutilado, que encontra sua completude após a transição de gênero, são importantes para compreender a poética de Joy Ladin. Segundo a poetisa, sua obra poética indaga maneiras de criar significados num mundo em que estes são rapidamente degenerados e instáveis, e muitas vezes sarcásticos e irônicos. Joy Ladin também nos apresenta a questão transpoética através de uma entrevista cedida a mim (no prelo), na qual discute a voz poética como um devir em transformação.

Já Mel Duarte é uma poetisa, *slammer* e ativista cultural brasileira inserida na cena da poesia da periferia, em especial com a produção do *slam poetry*. Nascida no ano de 1989 em São Paulo, vem ganhado destaque na mídia através de suas intervenções poéticas nos saraus da periferia. Faz parte dos coletivos *Poetas Ambulantes* e *Slam das Minas – SP*, e é a primeira mulher a vencer o campeonato internacional de poesia *Rio Poetry Slam*, que acontece dentro da Feira Literária das Periferias – FLUPP. Além disso, foi convidada a representar a literatura brasileira na Festa Literária Luso-afro-brasileira em Angola. A poetisa tem ganhado maior visibilidade após a sua apresentação no TEDx-São Paulo e na Feira Literária de Paraty – FLIP, em 2017. Sua poesia versa em especial acerca da condição de ser mulher, negra e da periferia. Sua obra poética pode ser encontrada principalmente em plataformas digitais de vídeo, em algumas antologias e em dois livros publicados de maneira independente, *Fragmentos dispersos* (2013) e *Negra, nua, crua* (2016). Seu projeto mais recente se chama *Mormaço* e se trata de um disco de poesia falada. Em sua divulgação midiática, além dos poemas serem transmitidos através de aplicativos de *streaming* de música, a poetisa lançou videoclipes na plataforma digital *Youtube*.

Após a escolha das poetisas, foi necessário definir os eixos de análise. A escolha metodológica dos eixos surgiu diante do questionamento: de onde vem e para onde vai o movimento aqui proposto – este da eu lírica enquanto ferramenta de análise? Ao refletir com objetividade sobre a importância deste momento, e o objetivo de estabelecer a eu lírica enquanto ferramenta crítica de análise literária feminista, minha escolha se dá em virtude do corpo teórico exposto nos dois primeiros capítulos da tese, nos quais a linguagem e a língua foram questionadas bem como o significado do signo mulher. Logo, a possibilidade de aplicar a eu lírica na análise textual pretende evidenciar a importância e utilidade desse conceito para uma mudança cultural a partir da teoria literária. Por isso, os poemas das autoras foram agrupados nos três eixos supracitados a partir de suas semelhanças temáticas, a fim de demonstrar a amplitude de possibilidade de performar mulher através da poesia, fundando assim não apenas o *continuum* feminino, mas também um *continuum* de performances de eu lírica a partir da “enunciação mulher”.

O primeiro eixo, denominado “Performances de eu lírica”, discute as possibilidades de performar mulher na linguagem, abrindo a enunciação poemática para acolher e também expressar identidades que não são estáveis e nem semelhantes. A intenção é demonstrar como as performances das eu líricas podem moldar diferentes mulheres – autoproclamadas mulheres – na instância enunciativa e, a partir disto, mudar a direção na qual as mulheres são vistas para além da enunciação. Portanto, neste eixo inauguraremos eu líricas a partir de seis poemas que demonstram diferentes possibilidades de se constituir mulher na linguagem. O segundo eixo, “Corpos de eu lírica”, também contará com a análise de seis poemas que demonstrarão como os corpos são significados a partir da enunciação e como as eu líricas dos poemas negociam com a linguagem simbólica para subverter uma lógica voltada para um corpo ideal de mulher. Logo, as eu líricas performarão corpos de mulheres a partir de perspectivas diferentes que fundam corpos textuais diversos. O terceiro e último eixo, intitulado “Linguagens de eu lírica”, versa acerca das aproximações entre eu líricas e linguagem e como a íntima relação da eu lírica com a palavra permite que revolucionemos a ideia central da linguagem que tenta nos definir em algum tipo de padrão. A eu lírica, como parte da linguagem semiótica (KRISTEVA, 1984), implementa na análise uma forma de habitar o espaço da linguagem móvel e infinitamente eterna nas possibilidades de *ser* ou de *se tornar* mulher.

Logo, estabelecidas as relações entre os três capítulos desta tese, refletirei se a eu lírica pode se estabelecer enquanto um conceito da crítica literária que revela

performances enunciativas de mulheres na poesia e quais as consequências desta ferramenta na vida social, política, econômica, cultural e afetiva para as mulheres.

1. Dissidência: A recusa do universal na língua e na literatura

*Durante anos fomos silenciadas, amarradas
Abusaram das nossas, as convenceram de que não eram nada
Só que a minha geração não fica mais calada,
Hoje minha boca é meu escudo e minha espada.
Mel Duarte*

Na teoria literária mais tradicional, encontrada na maioria dos manuais de teoria de literatura (WELLEK, WARREN, 1971; HAMBURGER, 1975; COUTINHO, 1976; PAZ, 1982; MOISÉS, 2012), frequentemente valemo-nos de conceitos estruturais para analisar poesia. Para os estudiosos do campo da literatura, é preciso se apropriar dos termos que norteiam as análises e aplicá-los ao longo das leituras dos poemas e dos textos narrativos. No que concerne à lírica, dentre aspectos de ritmo e sonoridade, de figuras e metro, encontramos também aquele que concerne à voz do poema: quem é que fala no poema? De onde fala? Quem é seu interlocutor? Essas perguntas são respondidas, por exemplo, a partir de conceitos fundados pelo formalista Roman Jakobson (2005) e vários outros teóricos que a partir dele pensaram instâncias comunicativas dentro da teoria da poesia.

A instauração de um eu lírico como voz poética pretende universalizar as demandas que emanam da voz lírica, tornando-a ajustável a todos. É o eu lírico que fala no poema, a voz que expressa os sentimentos e pensamentos do texto; é, pois, essa a figura ficcional e textual que responde pela enunciação do poema. Portanto, independentemente do poeta ou poetisa que tenha escrito o poema no mundo empírico, o que vem expresso na materialidade do poema não se relaciona diretamente a essa figura do mundo real, mas sim a essa entidade textualizada como parte do processo enunciativo, numa espécie de entidade poemática. Esse expediente universalizante – de uma voz apenas ficcional e textual – pretende uma literatura neutra, que se ajusta a toda expressão humana. O que teríamos, portanto, é uma voz lírica, do eu lírico, que fala aquilo que está em todos os seres humanos, e não particularizado com a experiência pessoal de um sujeito – do poeta/poetisa. Percebe-se que essa posição coaduna com um dos mais tradicionais críticos de literatura de língua portuguesa, Afrânio Coutinho:

Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana. Ela tem existência própria, é ela e nada mais, e seu campo de ação e seus meios são as palavras e os ritmos usados por si mesmos e não como veículos de valores extraliterários (COUTINHO, 1976, p.10).

Se dedicarmos maior atenção ao comentário de Coutinho acerca das obras literárias, encontraremos uma afirmação em parte descompromissada com as causas sociais no sentido de que essa “condição humana” é apresentada pelo autor como independente de intersecções de classe, gênero ou raça (SAFFIOTI, 2015). Ou seja, enxergar uma “condição humana” que, nas palavras do teórico, é universal e, portanto, neutra, apaga toda e qualquer diferença entre as pessoas e estabelece a noção de que o homem (branco, cisgênero, adulto, europeu, detentor dos meios de produção) é a figura única e universal. Embora seja corrente o pensamento de que o sentido de universal se relacione aos sentimentos e emoções que seriam comuns a todos os seres humanos, como o amor, a dor, o luto, a saudade, a raiva, dentre outros, percebe-se que o ponto de vista daquele que enuncia essas emoções – o eu lírico – é específico e não universalizante como quer a crítica. Em oposição a essa falácia da universalidade, concordamos com a afirmação de Dalcastagné (2017) para quem a valorização de um universal “nega validade às experiências humanas concretas e plurais de mulheres e homens” (DALCASTAGNÉ, 2017, s/p) e desconsidera, sobremaneira, as possibilidades de subjetivação dos sujeitos, fazendo apenas “reforçar o uso da literatura como ferramenta de exclusão e de reafirmação das hierarquias sociais” (DALCASTAGNÉ, 2017, s/p).

Nesse sentido, uma literatura que pretende se fazer ouvir através de uma voz universal não conseguirá se aproximar daqueles sujeitos que estão fora do discurso hegemônico proposto pela hierarquia patriarcal que valoriza o homem, a raça branca e a heterossexualidade enquanto marcadores de um neutro ou do universal.

O manual de literatura de Coutinho acima mencionado data de 1976, portanto foi escrito em um momento em que as lutas das minorias já se impunham na sociedade como tentativa de dismantelar esse falso neutro e universal. No que concerne às lutas sociais das minorias, o movimento das mulheres no Brasil, por exemplo, sempre existiu, conforme afirma Teles (1999), embora tenha passado por momentos de afirmação e por momentos em que precisou entrar na clandestinidade e/ou se tornar menos visível em virtude do caráter elitista e masculinista da sociedade brasileira. Contudo, o movimento de mulheres tomou maior força, transformando-se em movimento feminista, a partir do ano de 1975, em que houve a instauração de oito de março como o dia internacional das mulheres. Nessa data, o emblema do feminismo foi içado e, portanto, a luta contra o patriarcado e todas as maneiras de opressão dos grupos subalternos, em especial, o das mulheres, foi tomada como ponto importante na agenda dos movimentos de mulheres. A

afirmação do manual de literatura supracitado, como outras na obra de Coutinho (1975), está, portanto, fora de toda a luta social instaurada pelas minorias em sua época, embora seja usada em larga escala pelos estudiosos de literatura.

Assim como Coutinho (1975), parte dos teóricos de crítica literária (MOISÉS, 2012; HAMBURGER, 1975), entre outros apresentados neste capítulo, utilizam o termo *eu lírico* nessa tentativa de neutralidade do discurso, fazendo com que o conhecimento acerca dessa esfera do saber ainda se pautem em uma visão falocêntrica da linguagem. O que vemos, portanto, é um universal que pretende falar por todas as pessoas, seja na esfera do real ou na esfera discursiva. Contudo, pergunto, à maneira de Spivak (1988): “Pode o subalterno falar?”

O subalterno não pode falar, em especial quando se pretende que sua voz seja inserida dentro de um universal que não o representa e do qual ele não participa. Em última instância, o que se faz ao tomar tanto a literatura quanto o eu lírico como expressões de experiências comuns a todos os seres humanos é o apagamento de toda a diferença que existe entre as pessoas, seja por conta de sua raça, gênero, classe social ou identidade de gênero, fortalecendo, desse modo, as bases do patriarcado. Entendo, como Spivak, que “a produção de teoria é também uma prática; a oposição entre teoria abstrata ‘pura’ e prática concreta ‘aplicada’ é um tanto apressada e descuidada” (SPIVAK, 1988, p. 31). Portanto, aquilo que se estabelece no plano da teoria tem, necessariamente, uma implicação direta na prática da realidade.

Estabelecer a universalização de uma subjetividade, ainda que esta fale sobre os dramas humanos, seja ela real ou ficcional, além de proceder ao apagamento das diferenças, como discutido acima, também direciona as políticas para a manutenção da hierarquia de poder praticada em nossa sociedade ocidental. Dentro dessa hierarquia, as mulheres – em suas atividades “concretas aplicadas”, nas suas produções subjetivas ou ainda em suas produções teóricas – são apagadas nos planos do discurso e da vivência. Por essa razão, não se pode deixar de levar em consideração a “responsabilidade institucional do crítico” (SPIVAK, 1988, p. 45), que produz esse conhecimento de um ponto de vista particular e próprio dentro da cadeia de manutenção de um sistema de poder estabelecido pelo patriarcado. Assim, denuncio aqui a posição dos críticos de teoria literária que tentam universalizar o sujeito através da locução gramaticalmente masculina “eu lírico”, bem como o mecanismo fascista da língua portuguesa que postula o substantivo *homem* enquanto representante da humanidade, usando-se de mecanismos estruturais da língua para a manutenção da hierarquia patriarcal.

Nesse sentido, percebe-se a necessidade de estabelecer leituras do que é a literatura e também de seus procedimentos de análise para poder abranger de modo mais integral todas as vozes que foram silenciadas em nome desse “homem universal”. Rita Terezinha Schmidt (1997) entende que não há conhecimento desinteressado e que é necessário realizar um *corte* ao que está postulado pelo cânone a fim de inaugurar novas possibilidades de entender a arte:

É pelo exercício do pensamento crítico que podemos realizar o corte diferencial em relação ao que aí está, pois permite o resgate das nossas energias de rebeldia e resistência não só à violência do mundo empírico mas à violência simbólica dos códigos linguísticos, teóricos e ideológicos que o constituem e que induzem ao obscurecimento da nossa capacidade de distinguir o autêntico do inautêntico, o valor do desvalor. (...) O interesse é constitutivo do conhecimento. Isso porque os interesses dos que produzem conhecimento – os indivíduos, as comunidades científicas, os pensadores da cultura – determinam a forma do conhecimento. Poderíamos então dizer que não há conhecimento desinteressado. (SCHMIDT, 1997, pp.142-143).

A autora propõe uma reflexão sobre os modos de violência que a produção do conhecimento pode ensejar se entendermos que ela não é politicamente neutra e desinteressada. A produção de conhecimento está a favor de uma causa e é preciso identificá-la, seja para juntar-se a ela, seja para refutá-la e subvertê-la.

Nesse sentido, percebe-se que parte da crítica e da teoria literária existe em favor de um *logos* que se instaura através da voz masculina, servindo, dessa maneira, aos ditames patriarcais da sociedade. Assim, segundo Margareth Homans (1980), a tradição literária ocidental, além de identificar, em larga escala, a figura do poeta como masculina, também demarca a voz enquanto propriedade masculina, de modo a fazer com que as mulheres escritoras possam se identificar apenas como alteridade em relação a essa figura supostamente “central” e “universal”. Essa tradição masculina é avassaladora no que concerne à teoria da poesia, uma vez que esta, diferentemente da prosa, não tem a possibilidade de “representar” ou criar “retratos” do que é ser ontológico mulher.

O gênero lírico é definido em linhas gerais (HAMBURGER, 1975; COUTINHO, 1976; PAZ, 1982; MOISÉS, 2012) como aquele que fala em primeira pessoa de uma experiência subjetiva do poeta. Embora nos pareça que falar de uma subjetividade do poeta faça com que o gênero se relacione com o real, portanto possa estabelecer uma ligação direta com uma certa representação da realidade, percebemos que esse não é necessariamente o caso expresso pela crítica tradicional. Käte Hamburger (1975), ao estabelecer conceitos básicos da lírica, revela que o “eu” que fala no poema, em primeira

pessoa e de uma experiência subjetiva, existe apenas em uma relação textual, sendo a voz de um *sujeito de enunciação* – ou seja, faz parte apenas do discurso, e não da realidade empírica das pessoas. O fato de ser uma fala subjetiva liga-se mais, segundo a autora, aos moldes da enunciação do que a sua funcionalidade em relação ao sujeito-real na figura do poeta. A crítica pontua ainda que, de maneira diferente, na narrativa podemos encontrar uma ligação com a realidade, na medida em que esta “cria a ilusão da realidade” (HAMBURGER, 1975, p. 168), ou seja, o real enquanto objeto encontra-se refratado e representado na ficção. Por conseguinte, seria na prosa que encontraríamos alguma possibilidade de representação feminina – ainda que refratada – dentro do texto literário.

Nas possibilidades de representação que a narrativa nos oferece, poderemos encontrar, por exemplo, dentro da narrativa uma *narradora* ou uma personagem feminina a partir de uma experiência de escrita de uma mulher. Frisa-se, no entanto, que, embora seja possível a inserção de uma performance feminina e talvez mais feminista através de uma narrativa escrita por mulheres, por muito tempo os romances, contos e dramas foram escritos apenas por homens, o que fez com que essa “representação” feminina fosse pautada na visão masculinista do que é o feminino. Nesse jogo de poder de representação da femininidade, mas não apenas dela, como os homens eram os detentores exclusivos do direito à escrita, a eles foi dado o poder de definir o que é o feminino, de modo que ainda na prosa – em especial anterior ao século XIX – a representação feminina era apenas uma imagem refratada pelo desejo e pela normativa masculinista patriarcal.

O mundo literário – metonímia dos direitos sociais –, dominado pelos homens, definiu e moldou a femininidade e toda e qualquer modo de expressão de subjetividades, seja através do *eu lírico* na poesia, definindo uma subjetividade sempre masculinizada (ou entendida em referência ao masculino), seja dentro da narrativa, quando estabelece um jogo com o real e define o que é “ser mulher” ou as características do feminino a partir de um olhar frequentemente de homem. A esse respeito, Gilbert e Gubar (2000) denunciam em sua célebre obra *The Madwoman in the Attic* os papéis que a literatura definiu para a mulher, colaborando para a modelagem de uma femininidade dentro da necessidade de obediência das mulheres ao patriarcado. Segundo a análise das autoras, a literatura escrita por homens, sobretudo antes do século XX, nada mais fez do que reforçar a imagem das mulheres enquanto anjos do lar ou monstros, a fim de ensiná-las o que deveriam ou não fazer, e como agir socialmente.

Em virtude dessas características da narrativa enquanto possibilidade de representação, poderemos observar uma mudança significativa a partir do momento em

que as mulheres começam a publicar suas obras de ficção, que, a sua maneira, subvertem a lógica patriarcal do anjo e do demônio (WIECHMANN, 2013). Já no que concerne à poesia, a voz lírica instaurada como um neutro não permite que a enunciação poemática seja moldada de acordo com as identidades de quem escreve, portanto ela se torna exclusivamente masculina, ao postular um eu lírico que fala por todos os seres humanos. Isso se dá uma vez que, tanto na linguagem quanto no que concerne à figuração dos seres humanos – em especial após a implementação da psicanálise na sociedade ocidental –, o masculino é a forma não marcada no discurso, enquanto o feminino é a forma marcada, portanto, o diferente, o desviante, o Outro.

Nas palavras de Lacan (1998), encontramos a relação da mulher enquanto o outro e, portanto, ao qual tudo pode ser impugnado em razão de sua sujeição ao ser supostamente completo, o uno: “Talvez ela [a castração simbólica] simplesmente queira dizer que tudo pode ser imputado à mulher, já que na dialética falocêntrica, ela representa o Outro absoluto” (LACAN, 1998, p. 741). Essa definição da mulher enquanto forma marcada está na base do que chamamos de lógica *falogocêntrica*, ou seja, a lógica social que define o *logos* e o falo enquanto centro do discurso – portanto, o universal e o neutro. A sujeição que se faz em relação ao outro no discurso literário perpetrado pela lírica se dá com o seu total apagamento enquanto sujeito. Discutiremos ao longo da tese de que modos o regime falocêntrico da linguagem tem uma implicação direta no apagamento dos femininos tanto na língua quanto no sistema cultural do ocidente. Ao longo da tese, utilizarei a palavra *femininos* por entender que o que se convencionou chamar de gênero feminino não possui apenas uma performance. Justamente pelo fato de que as mulheres são múltiplas e diferentes entre si, entendemos que a performatividade dos femininos se encontra dentro de um *continuum*, de modo a não ser necessário (ou mesmo possível) que se fixe em apenas uma parte do movimento implicado no *continuum* dos femininos.

O falocentrismo faz parte do regime simbólico da linguagem (KRISTEVA, 1984) e encerra a colaboração entre o logocentrismo e o falocentrismo. Tendo o *logos* e o falo enquanto centralidades do discurso, o falocentrismo “reúne um interesse na autoridade patriarcal, na unidade de sentido e na certeza da origem” (CULLER, 1997, p. 73), de modo que os femininos se encontram em relação desprivilegiada dentro do sistema cultural ocidental. O falocentrismo justifica, portanto, tanto o homem enquanto medida para todas as coisas – o universal – quanto o uso de uma linguagem que privilegie o masculino em detrimento do feminino. Além de operar de maneira intensa nas diversas

camadas da linguagem, o patriarcado, através do falocentrismo, atua na formação dos sujeitos subalternos e nas possibilidades de vivência dos mesmos.

Nesse sentido, compreende-se com Homans (1980) que às mulheres não é dado o lugar do “eu poético”, uma vez que elas não deveriam participar dos movimentos de criação cultural e social, a fim de que se mantivesse a ordem falocêntrica. A tradição, seja ela cultura, econômica, social ou de linguagem – que insiste em manter as mulheres longe do literário –, se estabelece de maneira intensa a partir da cultura judaico-cristã impregnada pelo patriarcado:

Todas as imagens literárias disponíveis para as mulheres demonstram às mulheres a sua incapacidade para poesia. Igualmente responsável pelos modelos negativos de poeticidade feminina é a tradição patriarcal do Cristianismo [...]. A tradição judaico-cristã é notoriamente misógina. Os Pais da Igreja e os intérpretes posteriores muito fizeram para aumentar a identificação da mulher com o pecado assim justificando a sua opressão religiosa e secular. (HOMANS, 1980, p.29, tradução minha)⁴

Margareth Homans aponta a forma como a cultura judaico-cristã delegou às mulheres o espaço do silêncio enquanto opressão, fazendo com que essas não tivessem direito à voz e, logo, à escrita. A dita incapacidade feminina, como referida por Homans (1980), se daria na medida em que, ao ser identificada com o pecado, a sua subalternidade ao “pai/Deus” ou à “sacralidade” masculina se torna uma prerrogativa social. Ter o direito à escrita é o mesmo que ter o direito às leis e à ordem, portanto, para que se mantivesse o sistema patriarcal, a mulher não poderia ter acesso a esses bens sociais, de maneira que a ela não caberia o mundo público instaurado também pelo direito à escrita e à voz.

Para sustentar a asserção masculinista patriarcal acerca da *incapacidade* feminina da escrita e sua ligação com o pecado, a tradição judaico-cristã se utilizou do mito da queda do paraíso para asseverar o *locus* subalterno das femininidades. Remontando ao mito adâmico, Homans demonstra que apenas Adão (no Livro do *Gênesis*) tinha o direito de conversar com Deus e, como ele recebia os comandos diretamente do Pai, a Eva cabia ouvir a transmissão da palavra através de Adão e nunca diretamente de Deus. Assim, o dom da criação a partir da palavra foi passado de Pai pra Filho, de modo que “A palavra de Deus é o que suplanta a fecundidade feminina, e quando essa Palavra é feita carne ela

⁴ The Literary Images available to women all demonstrate to women their unfitnes for poetry. Equally responsible for negative models of feminine poethood is the patriarchal tradition of Christianity, [...]. The Judaeo-Christian tradition is notoriously misogynistic. The Church Fathers and later interpreters did a great deal to augment the identification of woman with sin, thereby justifying her religious and secular oppression

toma a forma masculina” (HOMANS, 1980, p. 30, tradução minha)⁵. Ou seja, além de silenciar a mulher do diálogo com o divino, o mito adâmico da palavra também subverte o próprio poder “eminente” dito feminino, que é aquele da própria fecundidade e criação, fazendo com que o *logos* se tornasse uma prerrogativa masculina.

Deus priva Eva de sua dignidade ao não falar com ela diretamente [...]. O primeiro ato de linguagem humana, nomeando animais, é também de Adão. Sinônimas das coisas que nomeiam, as palavras dele têm uma porção do poder do próprio poder verbal de Deus, por meio do qual as palavras criam as coisas que elas nomeiam. [...] Embora Deus dê poder a essa nomeação, os nomes estão de acordo com Adão, que então partilha, de uma forma limitada, da própria criação. Excluída da comunidade da conversação compartilhada entre Deus e Adão, e privada de uma parte igualitária na invenção da linguagem humana, é bastante razoável que Eva tenha respondido mais prontamente que Adão ao apelo de outro forasteiro. O primeiro ser a falar com ela é a serpente, e o seu primeiro discurso, em resposta à serpente, é a recitação do mandamento de não comer da árvore. Adão participa na invenção da linguagem, mas Eva apenas repete algo que ela ouviu e em que, talvez, ela não acredite completamente. (HOMANS, 1980, p. 31, tradução minha)⁶

Deixando de fora da interação com Deus a figura feminina da Criação, o mito judaico-cristão associa-a à figura pecadora. Além disso, a mulher, representada por Eva, não possui uma língua própria; ela precisa usar aquela que foi passada de Pai para Filho – e que não faz parte dela – através da repetição das palavras de Adão. A mulher, nesse sentido, repete e não cria. Segundo tal perspectiva, teria sido dado ao homem o poder de criação através da palavra – palavra essa que se torna poesia e também as leis com as quais ele deve governar a humanidade –, retomando a lógica falocêntrica. Por conseguinte, Eva e, depois dela, todas as mulheres foram “deslocadas da habilidade de sentir que elas estão falando sua própria linguagem. Elas não poderiam falar, com um direito de uso pessoal, do poder divino da mente” (HOMANS, 1980, p. 32, tradução minha)⁷.

⁵ God’s Word is what supplants feminine fecundity, and when that Word is made flesh it takes a masculine form.

⁶ God deprives Eve of her dignity by not speaking to her directly [...]. The first human language act, naming animals, is likewise Adam’s. Synonymous with the things they name, his words have a portion of the power of God’s own verbal powers, whereby words create the things they name. [...] Though God empowers this naming, the names are original with Adam, who thus shares, in a limited way, in the creation itself. Excluded from the community of conversation shared by God and Adam, and deprived of an equal share in inventing human language, it is quite reasonable for Eve to respond more readily than Adam to the verbal appeal of another outsider. The first being who speaks to her is the serpent, and her first speech is, in reply to him, a recitation of the command not to eat from the tree. Adam participates in the invention of language, but Eve only repeats something that she has been told and that she perhaps does not fully believe. (HOMANS, 1980, p. 30-31)

⁷ Have been dislocated from the ability to feel that they are speaking their own language. They could not speak, with a right to personal usage, of the godlike power of the mind. (HOMANS, 1980, p. 32)

O mito religioso, portanto, se torna uma das ferramentas patriarcais que tiram da mulher o direito à linguagem, à voz e à escrita, de modo que, dentro da comunidade do *logos*, a voz lírica que habita os poemas corresponda a uma força poderosa de criação – remontando àquele poder feminino de fecundidade agora remodelado numa roupagem masculinista – que é tomada como inerente à figura masculina e vetada à feminina. Portanto, o eu lírico, ou a voz lírica, só pode, na lógica do patriarcado, remeter-se a um poeta. Uma vez que o mito religioso foi instaurado e se tornou fundante no que concerne à centralidade do pensamento e cultura ocidental, é necessário proceder com rupturas no sistema para que as mulheres possam ser poetisas: uma tomada de voz e de consciência política para que se subverta a posição de alteridade subjugada pelo patriarcado.

Uma possibilidade de ruptura é caminhar à maneira da desconstrução derridiana do falocentrismo. Quando acima definimos as bases do falocentrismo, demonstramos que, por um lado, temos uma estrutura simbólica e linguística que prevê uma hierarquia instaurada sobre oposições entre o masculino e o feminino, em que o primeiro está em uma posição de privilégio, enquanto o segundo é identificado como uma alteridade subjugada. Nessa direção, temos uma implicação dessa lógica nas práticas sociais no que concerne à relação de subjugação daquele que é visto como o Outro. Por isso, podemos dizer que o falocentrismo, ao representar, de certa maneira, o desejo do homem⁸ de se tornar o centro manifesto em si mesmo, como se ele fosse uma grande raiz de onde tudo emana e da qual tudo depende, numa lógica da presença e da positividade em relação a essa figura, apaga ou exclui a figura da mulher do jogo de poder social. Esse centro, aqui identificado com o falo, é produzido e reforçado a partir do *logos* – extensivo à linguagem e ao poder. Por essa razão, aquele que fala é o que possui o falo, o que detém a linguagem e a ordem. Portanto, tudo que se encontra fora do *logos*/linguagem – como a mulher – está destituído de poder e é, segundo a psicanálise freudiana (1996), castrado. Assim, aquele que fala – ou que escreve – é detentor de poder, da linguagem e da ordem que alude a um processo de significação monocêntrico que Deleuze e Guattari (2003) associam à noção de raiz.

Quando procedo à tentativa de desconstrução, coloco em xeque não apenas o masculino enquanto ocupante de uma posição hierárquica nas relações de poder, mas também tento apreender de que maneiras o feminino foi aprisionado dentro de uma lógica

⁸ O uso do substantivo *homem/homens* ao longo da tese não se referirá a “humanos”, mas apenas a designação das pessoas designadas pelo gênero masculino em virtude do posicionamento contrário a generalização do masculino enquanto forma neutra e universal.

que é do centro e não pode se apresentar dentro de uma pluralidade de significantes. Desse modo, pautar-me numa essencialidade do feminino e não o entender enquanto um *continuum* seria manter-me dentro da lógica falocêntrica. Por isso, ao longo deste trabalho, o uso de feminino será feito na concepção pluralista de *femininos*, a qual abriga não apenas um modelo hegemônico de femininidade, mas toda a camada performativa (BUTLER, 2016) que vai de uma ponta nas representações do feminino com as travestis, por exemplo, a outra com as *butches*⁹. Trataremos com mais cuidado e delonga desse assunto ao longo do capítulo 2.

Para seguir com esse caminho *desconstrucionista*, é preciso pensar que essa raiz fálica se torna falida numa lógica de significância que não pretenda permanecer no centro. Assim, as mulheres e os femininos, a escrita feminina, ou da poetisa – que detêm uma linguagem outra que não a do falo – se encontram em situação de *rizoma*, e não de raiz (DELEUZE, GUATTARI, 2003). Encontrar-se em situação de rizoma é não possuir uma centralidade, uma única entrada e saída, ou apenas uma lógica linear. Se entendidos enquanto rizomas, os femininos apresentam diferentes entradas e saídas, tal qual uma toca que mapeia o terreno e permite que não haja apenas uma possibilidade de percurso. O rizoma não possui origem – logo não almeja definir um fim. Assim, os femininos, as vozes das mulheres e das poetisas podem se mover sem amarras e sem uma representação a seguir infalivelmente. A possibilidade de enunciar com uma linguagem que não busca estabelecer leis, princípios e história é que aqui advogo ser advinda do fenômeno do feminino como performance. Da mesma maneira, o comportamento desses textos femininos é *paragramático* (KRISTEVA, 1974), pois estabelece-se em relações que ensejam mais que uma dimensão espacial. Embora também abarquem a unidirecionalidade, contida, mas transcendida, por toda pluridirecionalidade, eles se movimentam para frente e para trás, bem como para os lados e para as diagonais, potencializando diferentes sentidos (termo ambíguo entre a significação e o vetorial).

Observamos, portanto, que essa nova lógica de uma escrita feminina, em especial aquela ligada à lírica, é abafada pela crítica literária tradicional, uma vez que esta se baseia no falocentrismo e procura estabelecer uma herança e direito masculinistas de poder de criação. Por isso, Bloom (2002), quando trata da questão da influência dentro do mundo masculinista da crítica literária, argumenta que toda a relação entre precursor, efebo e musa se dá na dinâmica freudiana do romance familiar – enaltecendo a questão

⁹ *Butch* é o termo usado para designar as mulheres que se identificam com a identidade de gênero feminino, mas que têm uma performatividade mais próxima de uma representação do gênero masculino.

da propriedade e do direito que fundam a base patriarcal da sociedade. O crítico, ao analisar as angústias da influência, aponta que um poeta só poderá ser forte quando conseguir matar aquele que o antecede numa relação de angústia, ao perceber-se preso no emaranhado poético do precursor ou poeta-pai (BLOOM, 2002). Esse pensamento está de acordo com a lógica da raiz e do patriarcado, uma vez que, para se iniciar um novo ciclo, uma nova entrada, é necessário que se feche a anterior. Existem leis claras que regem, portanto, essa lógica literária em que a apropriação se dá apenas por via da angústia (BLOOM, 2002) passada entre homens – de pai para filho – e da necessidade de superação – troca de um falo por outro – para se tornar um verdadeiro poeta.

Essa maneira de fundamentar a relação entre os poetas e suas obras é diferente daquela que se pretende, com, por exemplo, a crítica literária feminista. Tanto Showalter (1981) quanto para Gilbert e Gubar (2000) preconizam a possibilidade de uma tradição feminina de escrita, na qual não se prevê a angústia e a posterior relação de eliminação do precursor, e sim a possibilidade de celebração na relação com a antecessora. A busca por uma tradição literária feminina estabelecida pelas autoras é também um caminho de relações horizontais de poder que encontram na escritora anterior – ou naquela que a influência – uma trajetória de irmandade e cooperação.

Showalter (1981), invocando a leitura de *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf, advoga a favor da emancipação feminina do que é postulado e imposto pelo patriarcado e que, de certa maneira, aprisiona a crítica dentro da “idolatria do método”¹⁰ (SHOWALTER, 1981), ao invés de libertá-la, como podemos notar, por exemplo, na *angústia* de Bloom. Dessa maneira, ao propor uma leitura, por exemplo, da influência no que concerne à crítica literária, numa medida feminista e de ginocrítica (SHOWALTER, 1981), procuram-se os possíveis caminhos rizomáticos que levam ao compartilhamento de experiência enquanto celebração, ao invés de uma necessidade de *assassinato* daquele que precede o autor.

Na mesma medida em que os estudos pós-estruturalistas caminham para a desconstrução da relação biunívoca entre significante e significado, os estudos feministas aqui apresentados problematizam essa díade do signo para ensejar a abertura rizomática e a possibilidade de um *continuum* dentro do que concerne à experiência dos femininos na literatura. Nesse sentido, a relação falocêntrica direta entre significante e significado

¹⁰ Uso o termo “idolatria do método” como tradução livre de “Methodolatry”.

precisa ser desfeita ou, ainda, extrapolada, para que se possa fugir da normativa da linguagem masculinista.

Mas mulheres escritoras, deslocadas da comunidade falogocêntrica, devem ter entendido as implicações subversivas dessa discrepância com maior intensidade, e podem tê-las incorporado conscientemente em vez de tentarem negá-las. Os homens não estavam em posição de ver que o uso deles da linguagem não era uma totalidade, mas a mulher podia ver como a tradição bíblica da linguagem favorece um viés particular. (HOMANS, 1980, p. 36, tradução minha)¹¹

Essa tradição bíblica levantada por Margareth Homans é o padrão que estabelece a centralidade do poder e da linguagem. A autora ainda assevera que essa supremacia opressora da qual as mulheres precisam se libertar – através, por exemplo, de um movimento desconstrucionista do falocentrismo – é estabelecida numa hierarquia estrutural que não está apenas no centro da linguagem, como também da supremacia masculina no mundo social do patriarcado. A autora discorre:

O desejo de estar no centro gera pensamento hierárquico, mas mesmo o potencialmente neutro conceito de oposição também se transforma em hierarquia, porque é impossível estar sempre totalmente desinteressado e um elemento deve ser primário e o outro secundário. Isso é verdade tanto para as oposições sexuais quanto para as linguísticas. (HOMANS, 1980, p. 36, tradução minha)¹²

Percebemos que nem a linguagem prescinde de uma hierarquia de poder – que, estabelecida no mito adâmico, é precedida pela hierarquia sexual –, nem as correntes de crítica ou de teoria literária são isentas de um posicionamento político que, em nome de uma falsa neutralidade no eu lírico, mantém o sistema patriarcal de opressão da mulher e de todas minorias que são vistas como o outro em relação a Adão/eu lírico/poeta/homem.

Quando se indaga acerca do papel da diferença sexual dentro da construção dos saberes, é necessário refletir criticamente sobre todo o conhecimento estabelecido e instaurado pela crítica canônica para não cair no mito do masculino universal.

¹¹ But woman writers, dislocated from the phallogocentric community, must have understood the subversive implications of this discrepancy with greater intensity, and may have consciously embraced them rather than attempting to deny them. Men were not in a position to see that their use of language was not a totality, but woman could see how the Biblical tradition of language favors a particular bias. (HOMANS, 1980, p. 36)

¹² The desire to be at the center generates hierarchical thinking, but even the potentially neutral concept of opposition also turns into hierarchy, because it is impossible ever to be entirely disinterested and one element must be primary and the other secondary. This is true for both sexual and linguistic oppositions. (HOMANS, 1980, p. 36)

Coadunando, portanto, com Homans e entendendo que a ciência da literatura e as pesquisas nesse campo do conhecimento pretendem pensar categorias que servem para pensar os fenômenos linguísticos, estéticos, estruturais e também sociais, entender que a voz feminina possa ser expressa dentro da imanência da poesia através de uma **eu lírica** é modo de marcar a diferença – e proceder de maneira desconstrucionista em relação a uma teoria da lírica pautada no falocentrismo – não apenas sexual, mas também linguística da imanência de uma linguagem feminina que não advém de Adão, mas que, de modo rizomático, estabelece-se e cria-se em Eva, Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte.

1.1 O masculino como falso neutro na linguagem

Dentro da sociedade patriarcal regida pelo falocentrismo, encontramos na linguagem, como discutido anteriormente, uma das ferramentas de subjugação feminina, na medida em que a mulher é excluída dela por não fazer parte da sua criação – ilustrando o mito judaico-cristão –, mas também por não possuir o falo, ou seja, o poder que se encontra no domínio da linguagem, o que se coaduna com a teoria lacaniana segundo a qual a mulher se encontra fora da linguagem (LACAN, 2005).

Apesar dessa discussão se dar nas abstrações acerca da linguagem e da constituição da sociedade e cultura ocidental, também podemos observar a materialização desses pressupostos no que concerne à vida material dos seres humanos, seja através da aplicação de leis que privilegiam o gênero masculino em detrimento do feminino, seja na constituição da própria linguagem. Para procedermos com a discussão aqui iniciada, será necessário observar quais das regras e normas implicadas nos sistemas linguísticos contribuem para essa exclusão da mulher dentro e pelo discurso, para, em capítulo posterior, discutir as consequências desses sistemas na teoria literária, bem como na cultura ocidental.

Sabemos que, na língua portuguesa, existe a prevalência do pronome referente ao gênero masculino em detrimento daquele que designa o gênero feminino. No que concerne ao estudo gramatical desses pronomes e também dos substantivos masculinos como representantes da totalidade e das individualidades não referenciadas pelo discurso encontramos a discussão de Mäder (2015) acerca da larga utilização do gênero masculino como representante universal, porque este gênero – gramatical, mas também identitário – era considerado o gênero nobre. Numa discussão similar à levantada por Mäder (2015),

Costa e Esteves (2009) discorrem sobre a arbitrariedade do signo – remontando a Saussure (1969) – e sobre as possíveis origens motivacionais da designação do gênero das palavras. Meillet (1964) argumenta que, nas línguas pré-históricas, a motivação para a designação do gênero das palavras se dava a partir de uma “força semântica”, o que demarca a hipótese do feminino ser considerado um subgrupo dentro do grupo maior masculino. Uma vez que se entende que essa “força semântica” (MEILLET, 1964) é motivada pelas relações sociais, identificar o gênero gramatical masculino enquanto gênero nobre é compreender, por extensão, que o “sexo” masculino também é considerado o “sexo nobre”, demarcando uma posição na hierarquia social. Afinal, linguagem e relações sociais se imbricam nos sistemas de significação sociolinguístico e cultural. Em consequência desse emaranhamento de relações entre sexo e gênero (linguístico e social), o masculino teve seu uso generalizado na língua portuguesa.

A primeira discussão acerca da problemática dessa hierarquia social marcada na linguagem data de 1790 em França, com a publicação da *Petição das Mulheres à Assembleia Nacional*. Na referida petição, Gouges (1790) denuncia a utilização do masculino enquanto gênero nobre na língua francesa como uma ferramenta de privilégio social que deveria ser abolida: “O gênero masculino não será mais considerado, mesmo na gramática, como o gênero mais nobre, visto que todos os gêneros, todos os sexos e todos os seres devem ser e são igualmente nobres” (GOUGES, 1790)¹³. Os ecos da problematização de Gouges (1790) ainda ressoam nos dias de hoje em comunidades de língua portuguesa, como, por exemplo, na tentativa de retirar a marcação opositiva de gênero gramatical, realizada por feministas, pessoas ligadas ao movimento de Lésbicas, Gays, Travestis, Transexuais, Queer (LGBTQT) e pessoas apoiadoras da causa.

Para tanto, variados expedientes fonológicos ou gráficos são adotados na linguagem não-binária, como o uso de “@”, “e”, “x”, dentre outros, no lugar das desinências “-a” ou “-o”, que marcariam o gênero feminino e masculino, respectivamente, para seres animados. Os mesmos recursos podem ser usados no lugar de artigos definidos, reiterando o intuito de descaracterizar o binarismo presente na linguagem, que levaria à maior sedimentação da marcação de gênero e de seus respectivos estereótipos. Outro recurso para desconstruir essa centralidade masculina nas flexões de gênero gramatical se dá na escolha discursiva por marcar o feminino quando as mulheres

¹³ Le genre masculin ne sera plus regardé, même dans la grammaire, comme le genre le plus noble, attendu que tous les genres, tous les sexes & tous les êtres doivent être & sont également nobles. (GOUGES, 1790)

constituem a maioria em um grupo. Trata-se, por exemplo, de dizer “as alunas”, em turmas compostas por estudantes de diferentes gêneros.

Dessa maneira, numa tentativa de retirar parte das marcações sociais implicadas na linguagem, de nobre o gênero masculino passou a ser chamado de masculino universal e, em seguida, de gênero não marcado, a fim de que os preconceitos sistemáticos da língua fossem borrados, usando então estratégias linguísticas para justificá-los, ao invés de uma prerrogativa sociocultural. Apesar da tentativa de borramento da supremacia sociocultural masculina dentro do sistema patriarcal da linguagem, o gênero não marcado não apresenta, de modo nenhum, neutralidade e/ou universalidade, conforme discutiremos a seguir.

Os estudos feministas apontam as diversas maneiras pelas quais a linguagem se torna sexista e demonstram o privilégio masculino em sua estrutura. Um exemplo dessas discussões é encontrada com Maria Isabel Barreno, no livro *O falso neutro*, publicado no ano de 1985 em Portugal. Nessa obra, a autora portuguesa denuncia o uso do masculino como forma não marcada nas gramáticas, ratificando a tendência das línguas europeias de criar uma deidade neutra através de um masculino considerado genérico. Ou seja, na língua portuguesa, o uso do masculino no discurso se refere a todas as pessoas – a pluralização ou indeterminação do sujeito – sendo a forma não marcada dentro da gramática normativa. Dessa maneira, o uso do feminino é identificado na cultura linguística patriarcal, segundo Barreno (1985), como um falso neutro em oposição a um universo masculino que, embora devesse ser assexuado, apresenta-se como sexuado, uma vez que “trata-se sempre da cultura do homem, ou dos homens, da ciência do homem, dos valores eternos do homem, etc. etc.” (BARRENO, 1985, p. 82).

O fato de que o gênero gramatical não é dado a partir de uma correspondência direta com o sexo masculino – vide, por exemplo, os nomes dados a objetos – indica que o uso do pronome ou substantivo masculinos para demarcar posições de privilégio denota uma clara relação entre esses dois sistemas de significação. Dessa maneira, aquilo que não é sexuado – como a gramática, a linguagem –, ao se relacionar diretamente com um privilégio cultural em suas manifestações, leva a marca do que é sexuado, fazendo com que se confundam, em certa maneira para manter o privilégio social patriarcal, o gênero morfológico e o gênero cultural. Portanto, o que encontramos reiteradamente nos estudos gramaticais acerca da língua portuguesa é que o feminino é sempre a forma marcada no discurso e o masculino é a forma não marcada ou neutra – neutro não enquanto uma

terceira categoria gramatical de gênero, e sim como representante dos dois gêneros sexuais, ou representando um ser humano “sem gênero sexual”.

Essa relação que se estende para a linguagem – no caso específico aqui em análise, para a língua portuguesa – é encontrada em outras relações semióticas do cotidiano, no desenvolvimento imaginário, econômico e sociocultural do ocidente. Por exemplo, na publicidade, encontramos normalmente imagens de profissionais vinculadas à figura masculina, com exceção daquelas profissões ditas *femininas*. Assim, quando se representa um político, um médico, um pedreiro ou um advogado, por exemplo, temos imagens vinculadas a pessoas do sexo masculino; mas quando se quer representar uma enfermeira, prostituta, professora da educação básica, a imagem que temos vinculada é de uma pessoa do sexo feminino. Notamos com isso que tanto a linguagem verbal – através dos mecanismos estruturais da língua portuguesa – quanto a linguagem não verbal implicam em suas leituras da sociedade o privilégio de um gênero – o masculino – em relação ao outro – o feminino.

Para adentrarmos um pouco mais na estrutura da língua portuguesa e demonstrarmos de que maneira ela reproduz a sociedade patriarcal, observamos a formação da língua através de compêndios gramaticais. Para tanto, analisaremos considerações de Cegalla (2008), Monteiro (2002), Câmara Júnior (1972); Possenti (2011; 2012) e Borges (2013).

Se fizermos uma leitura da *Novíssima Gramática* de Cegalla (2008), encontraremos três diferentes formações dos substantivos femininos: a primeira se dá flexionando o substantivo masculino (por exemplo, filho – *filha*); a segunda através do acréscimo da desinência *a* ou de um sufixo feminino (como eu cônsul – *consulesa*); e a terceira utilizando uma palavra feminina de radical diferente, de modo que a oposição de gênero se dê em termos de semântica e não de morfologia (pai – *mãe*). O mesmo autor, quando destaca a concordância do pronome com o nome, postula que “o pronome que se refere a dois ou mais substantivos de gêneros diferentes flexiona-se no masculino plural” (CEGALLA, 2008, p. 442), e ainda que “Os pronomes *um... outro*, quando se referem a substantivos de gêneros diferentes, concordam no masculino. [...] A locução *um e outro*, referida a indivíduos de sexos diferentes, permanece também no masculino” (CEGALLA, 2008, p. 443). Tais exemplos demonstram de que modo, dentro da língua portuguesa, quando se fala de um coletivo, trata-se sempre de um coletivo normatizado enquanto masculino.

Assim como o gramático Cegalla, José Lemos Monteiro (2002) aponta para a formação do feminino da língua portuguesa. Para realizar a flexão nominal em relação ao gênero, o autor postula apenas uma grande regra de que derivam algumas exceções, e essa regra geral afirma que o masculino tem uma desinência de gênero vazia [ø], enquanto o feminino é marcado pela desinência [a]. O autor assevera: “uma palavra só apresenta a marca do masculino se tiver um feminino correspondente” (MONTEIRO, 2002, p. 79); ou seja, o masculino é tomado como um todo não marcado, enquanto o feminino figura como desvio.

É importante frisar que o autor abre uma pequenina seção em seu livro para discorrer sobre sexo e gênero. Nas palavras do autor: “Há um certo equívoco de nossos gramáticos na associação que costumam fazer entre gênero e sexo. [...] O gênero é uma categoria gramatical; o sexo é um conceito biológico” (MONTEIRO, 2002, p. 86). Em diálogo com a ressalva do autor, podemos pensar que, embora a categoria gramatical de gênero não corresponda ao que convencionamos enquanto sexo e gênero social, a associação entre as categorias se faz presente quando da utilização do gênero gramatical para designar a realidade empírica. Tanto que, quando a ferramenta gramatical é utilizada para se referir aos seres humanos, há o privilégio de um gênero social em relação ao outro a partir do uso da língua. Dessa maneira, podemos assimilar que, quando os compêndios gramaticais usam e normatizam o masculino enquanto norma, o que fazem é remeter ao mito de Adão para que os homens possam manter o seu poder dentro do discurso no falocentrismo, dando às mulheres – e ao gênero feminino como consequência – um local de segunda categoria e de marcação, fazendo do masculino o universal.

É possível ainda encontrar em outros linguistas (CÂMARA JÚNIOR, 1972; POSSENTI, 2011; 2012; BORGES, 2013) a justificativa para o uso do masculino genérico denotativo do ser humano. Fundamentam-se, para tanto, na escola estruturalista, que dá suporte a essa conceitualização a partir da noção de gênero não marcado. Mäder (2015) debate, ao ler a proposição dos gramáticos brasileiros,

que o masculino denota homens e mulheres, pois este gênero gramatical, enquanto gênero ‘não marcado’, não carregaria marca semântica de gênero, sendo assim adequado para a denotação do gênero humano *como um todo*. Já a feminino denotaria apenas as mulheres, pois este gênero gramatical seria o gênero ‘marcado’, carregando uma marca semântica do ‘feminino’. (MÄDER, 2015, p. 20-21).

Ao apontar as maneiras pelas quais o uso linguístico e a metalinguagem baseada na escola estruturalista desenvolveram-se nas línguas – e em especial na portuguesa e francesa –, o autor denuncia um *sexismo gramatical* (MÄDER, 2015) que aprisiona as mulheres dentro da lógica falocêntrica da linguagem.

Tal compreensão do masculino enquanto gênero não marcado associa-se ao pensamento ocidental fundado pela psicanálise freudiana, segundo o qual a mulher é o gênero marcado – ainda que na negatividade – pela falta. Do mesmo modo, fortifica a base patriarcal da cultura na qual o gênero marcado é menor ou menos importante socialmente, devendo-se, portanto, dar privilégio àquele que é a norma. Assim, por exemplo, quando usamos na linguagem o masculino para descrever uma audiência majoritariamente feminina, o que fazemos é reforçar a importância social dos homens, ainda que estejam em menor número. Assim, a estrutura da língua portuguesa fortalece a hierarquia sociocultural e econômica do patriarcado.

Para fortalecer seu argumento, Mädder ainda demonstra que, dentro das teorias linguísticas para classificação dos gêneros nos nomes, a que hoje tem maior repercussão para as línguas de origem indo-europeia é a de que a motivação para a definição dos gêneros é de base semântica – remontando ao filósofo grego Protágoras – e não morfossintática, o que nos faz acreditar que existe nessa relação um tipo de privilégio concedido àquela classificação de gênero que serve como supostamente universal – a masculina. A motivação semântica da qual Mäder (2015) trata em relação à língua portuguesa se dá em especial à partir do sexo ou identidade de gênero.

O autor, ao debater a questão do uso genérico do masculino na linguagem como dispositivo de sexismo gramatical, afirma:

Se não houvesse relação alguma entre a preponderância de um gênero gramatical sobre o outro na denotação do gênero humano e o domínio do gênero masculino nas relações humanas, seria esperado que tanto o masculino quanto o feminino fossem utilizados para denotar o gênero humano (digamos, em aproximadamente metade das línguas seria utilizado o masculino, e na outra metade o feminino). No entanto, na grande maioria das línguas é o masculino que desempenha essa função, o que é um fato intrigante do ponto de vista estatístico, mas perfeitamente esperado se relacionarmos a predominância do masculino na gramática com a predominância do masculino nas relações humanas. (MÄDER, 2015, p. 99-100)

As justificativas linguísticas para o uso do gênero gramatical masculino enquanto masculino genérico advêm de uma gramática sexista que estabelecia que o gênero masculino era mais nobre – seguindo a tradição patriarcal, cultural e econômica das

sociedades ocidentais – mas que precisou ser reformulada para proceder com o obscurecimento do privilégio social impregnado na linguagem. Na reformulação, apagou-se de certa maneira o privilégio social implícito no adjetivo “nobre”, adotando-se a partir de então uma nomenclatura estruturalista de “gênero não-marcado”, como se fora apenas uma questão positivista de elementos linguísticos (MÄDER, 2015). Nesse sentido, Coulthard (2007) assinala:

Linguistas têm há muito tempo argumentado que a primazia do masculino, interessante como um fenômeno linguístico, não é sócio ou psicolinguisticamente significante. Dizem que em todas as áreas da linguagem encontramos o uso semelhante de uma categoria chamada “não marcada” (no nosso caso, o masculino) que inclui o significado de duas categorias (masculino e feminino). [...] Tem sido proposto que a escolha do genérico masculino ou feminino é da mesma ordem, isto é, que o masculino (não marcado) inclui, e o feminino exclui. [...] O fato de o masculino ter sido escolhido como categoria não marcada pelos nossos predecessores – conforme muitos linguistas, foi aparentemente puro acaso, e não tem significação social ou política. (COULTHARD, 2007, p. 380, *apud* MÄDER, 2015, p.102-103)

A partir dessas definições que se posicionam a favor de uma linguagem e cultura falocêntrica, Mäder comenta que, “quando se utiliza o masculino genérico para denotar o gênero humano, na verdade, estaríamos sempre denotando o humano com um viés masculino, e em alguns casos, denotando apenas o ser humano do gênero masculino” (MÄDER, 2015, p. 111), o que aponta claramente para o privilégio estabelecido dentro da linguagem.

O que podemos notar, remontando a Terezinha Schmidt (1997), é que nenhuma área do conhecimento é neutra e que, para que qualquer uma delas possa manter a supremacia do falocentrismo, é necessário estabelecer regras claras de orientação estrutural da qual não se possa fugir. Encontramos nessa afirmação ecos do fascismo da língua postulado por Barthes (1994). Para o autor, a linguagem é fascista na medida em que nos obriga a falar: as escolhas não são amplas, mas restritas – como no caso da língua portuguesa, em que é preciso optar pelo masculino (como não marcado ou universal) ou pelo feminino (forma marcada que se apresenta, portanto, como o não-masculino). Barthes (1994) discute a maneira pela qual a literatura é a única possibilidade de driblar o fascismo linguístico por ser intransitiva: ela não quer dizer nada, ela é. Contudo, o autor se detém a falar da literatura em si, não levando em consideração as estruturas conceituais que são utilizadas para analisar essas manifestações artísticas – seja porque para ele não se podiam delimitar as determinantes contextuais da escrita, uma vez que isso a

transformaria em obra, e não em texto (ou literatura), ou seja porque a opressão falocêntrica não o sufocava. De todo modo, se, por um lado, a literatura subverte a lei do *logos* – e do falo –, ela é retida e aprisionada na mesma através de toda a crítica literária embasada no estruturalismo da linguagem que define, por exemplo, que a voz lírica é sempre interpretada como masculina, a menos que haja marcas explícitas do feminino na superfície textual.

Nas palavras de Maria Irene Ramalho: “A literatura, e em especial a poesia, é afinal o lugar por excelência da pergunta pelo ser e pela palavra capaz de o dizer (ou de o tornar manifesto no seu *não-dizer*)” (RAMALHO, 2011, p. 109, grifo da autora). Mas como encontrar uma manifestação de todo ser – ou a sua vontade de não se manifestar – se a palavra, a linguagem, é sempre marcadamente tomada como masculina? Se não existe palavra para a mulher que seja verdadeiramente dela, mas apenas a que advém do mito adâmico? A própria autora argumenta acerca da necessidade de atentar “à construção social, cultural e mesmo científica da diferença sexual, bem como às discriminações e opressões que daí decorrem” (RAMALHO, 2001, p. 108), por isso *marcamos*: para subverter a lógica falocêntrica estabelecida na e pela linguagem, é preciso não apenas fazer da poesia morada da subversão, mas também recuperar um espaço menos hierárquico na crítica literária e subverter a ordem estabelecida pelo falocentrismo.

1.2 O eu lírico como o falso neutro na teoria da poesia

Após uma breve discussão sobre o uso do gênero masculino enquanto falso neutro na linguagem, pode-se observar de que modo a teoria literária se apropriou dessa postulação estrutural da língua, afirmando a supremacia masculina através do conceito de eu lírico. Nesta análise, procedemos com a recusa à universalização do masculino por entendermos, assim como Miguel (2014), que essa postura é fundamental para “evitar a aceitação acrítica de um conjunto de valores que está, ele próprio, vinculado às relações de dominação” (MIGUEL, 2014, p. 73).

A conceitualização do termo *eu lírico* é um tanto problemática no que concerne à crítica literária. As relações do conceito com a realidade empírica do escritor merecem minuciosa atenção por parte dos que analisam poemas utilizando-se dessa ferramenta conceitual. Entre os diversos estudiosos, encontraremos aqueles para os quais o termo eu lírico se refere a uma entidade fictícia (WELLEK; WARREN, 1971) e aqueles que o definem a partir de experiências vivenciais – dentro do que Hamburger (1975) define

como *poema vivência* –, levando a crer que existe uma dimensão real e não apenas textual para a entidade recoberta por tal conceito.

Apesar dessa abrangência das definições do eu lírico, o fato é que não se problematiza – nem por um lado da crítica nem pelo outro – a questão da performatividade masculina ensejada pelo termo. Dessa maneira, quando admitimos que o eu lírico seja uma experiência apenas discursiva, ainda que essa voz lírica se refira a uma experiência feminina no plano do conteúdo, o adjetivo que compõe esse substantivo composto é flexionado no masculino (eu lírico). E, mesmo para aqueles teóricos que afirmam uma relação direta entre voz lírica e experiência do escritor, mesmo se tratando de uma poetisa, encontraremos o uso frequente do termo “eu lírico”, flexionado no masculino.

Para compreender a posição que o eu lírico assume dentro da poesia, é necessário antes indagar qual a posição teórica em relação à literatura que se está assumindo: se esta funciona como um espelho da sociedade, no sentido de representação; ou se esta é um jogo estabelecido em que, em vez de se observar a realidade do outro lado da janela, se olha para sua reflexão e refração nos próprios vidros, isto é, na materialidade textual (ORTEGA Y GASSET, 1999); ou, ainda, se se trata de uma obra completamente intransitiva que se funda na própria linguagem e sem relações com o real. Em consonância com as duas últimas hipóteses, encontraremos a referência a um eu lírico sem relação estabelecida com o autor empírico. Nas palavras de Wellek e Warren:

aos autores não devem ser imputadas as ideias, sentimentos, opiniões, virtudes e vícios de seus heróis. E isto é assim não apenas em relação às personagens dramáticas ou às personagens de um romance, mas também ao *eu* do poema lírico. A relação entre a vida particular e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito. (WELLEK; WARREN, 1971, p. 93)

E os críticos complementam: “Uma obra de arte constitui uma unidade num plano inteiramente diferente (e com uma inteiramente diferente relação para com a realidade) daquele que ocupa um livro de memórias, um diário ou uma carta” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 94-95). Desse modo, deixam claro que a relação entre a obra literária e a experiência do autor não pode ser estabelecida numa relação direta do tipo 1:1, uma vez que, em se tratando de obra de arte, a literatura é um jogo da própria linguagem. Wellek e Warren ainda afirmam que, mesmo quando se pode estabelecer algum paralelo entre obra e biografia, esse paralelo deve ser deixado de lado exatamente por não haver suposta correspondência entre vida e arte. Retomando os postulados de Jakobson sobre a poética, os autores asseveram acerca da pessoa discursiva presente no texto poético: “A

lírica, segundo Jakobson, é a primeira pessoa do singular do tempo presente” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 289). Sob tal perspectiva, o eu lírico é este que fala no aqui-agora do poema, sem história porque não se refere a uma experiência pessoal extratextual.

Por sua vez, Vitor Manuel de Aguiar Silva (1982) faz um extenso estudo acerca da relação entre autor empírico e a voz literária responsável pela enunciação do texto. A perspectiva de Silva, que revela a posição entre um autor empírico e um emissor textual que se relacionam, mas não de maneira referencial direta, pode ser apreciada a seguir:

Com efeito, o emissor oculto ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. Em qualquer caso, porém, nunca essas relações se poderão definir como uma *relação de identidade*, nem como uma *relação de exclusão mútua* – duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário –, devendo antes definir-se como uma *relação de implicação*. O teor desta relação, principalmente sob os pontos de vista psicanalítico, sociológico e ideológico, assume grande relevância em todo o processo da comunicação literária e só pode ser determinado e caracterizado com fundamento na análise do próprio texto literário, articulando-a com o estudo de outras fontes de informação exteriores ao texto de produção literária, em geral, e ao processo de produção do texto em causa, em particular. (SILVA, 1982, p. 215, grifos do autor)

A argumentação do autor coloca-o em uma posição que intermedeia os processos acima mencionados entre o de uma voz lírica, aqui compreendida como entidade textual independente da realidade do autor empírico, e o da voz do autor empírico, o que implica a sua vida pessoal na produção literária, fazendo com que ambas se construam de maneira interdependente.

Aguiar Silva (1982), além de discorrer acerca dessa relação entre autor e voz lírica no que concerne aos estudos da poesia, demonstra de que modo essa questão perpassa também outros gêneros, como a narrativa e a ficção; trata-se, portanto, de um problema de toda a teoria literária, e não de apenas um gênero. Nesse caminho, o autor ainda aponta para as definições de Bousoño (1976), que determina três instâncias diferenciadas: a) autor – a pessoa real; b) “autor” – aquele que virá à imaginação do leitor após ler a obra e que será tomado por este como real; e c) narrador poemático – criado ficcionalmente pelo próprio autor (a). O próprio Bousoño argumenta:

Note-se que somente o autor sem aspas tem realidade verdadeira. O narrador poemático é um sonho do autor sem aspas, e o “autor”, entre aspas, é um sonho

do leitor, ainda que este o entenda sempre como real, entendimento que forma parte essencial de sua natureza (BOUSOÑO, 1976, p. 60-61)¹⁴.

No mesmo caminho da tríade definida por Bousoño, que instaura essa entidade ficcional “narrador poemático” para dar conta da voz lírica do poema, encontramos as definições de Wayne Booth (1961) para autor real, autor implícito – que funciona da mesma maneira que o “autor” de Bousoño – e ainda o narrador, instância ficcional criada pelo autor real. O que difere a posição de Bousoño e Booth é a implicação na qual essas nomenclaturas terão de acordo com o gênero literário ao qual pertencem. De qualquer maneira, apresentam a invocação de uma figura pautada na ficcionalidade que, de certa maneira, minimiza a implicação no real da voz do texto literário.

Além dos autores que estabelecerem relações tricotômicas no que concerne à autoria, podemos encontrar aqueles que as definem de maneira dicotômica, realizando uma distinção entre o autor empírico – pessoa jurídica – e a instância narrativa textual da lírica – enquanto voz que enuncia na literatura – como criação deste primeiro. Alguns desses autores são Mukarovsky (1973), Bonati (1972), Culler (1975) dentre outros. Mas é apenas em Hamburger (1975), ao retornarmos nosso foco na poesia, que vamos encontrar a denominação “eu lírico”, usada em tão larga escala no Brasil.

Para compreendermos a posição de Käte Hamburger em relação ao conceito de eu lírico, é importante compreender de que maneira a autora se relaciona com a matéria literária, pois, embora apresente essa instância lírica como textual, ela também vai relacioná-la a um campo vivencial que a aproxima do autor empírico do texto. Para a autora,

A literatura ficcional é mimese porque a realidade da vida humana é o seu material. A transformação que realiza com este material, nem que seja de absolutismo surrealista, é de espécie categoricamente diferente da transformação realizada pelo sujeito-de-enunciação lírico no objeto de sua enunciação. Este transforma a realidade objetiva em realidade subjetiva vivencial, razão porque permanece como realidade. A criação literária ficcional, porém, transforma a realidade em não-realidade, i.e. ela inventa a “realidade”. (HAMBURGER, 1975, p. 204)

Hamburger demarca dessa maneira a sua posição de que a realidade expressa no poema pelo eu lírico, enquanto sujeito-de-enunciação, remete diretamente à pessoa

¹⁴ “Nótese que sólo el autor sin comillas tiene verdadera realidad. El narrador poemático es un sueño del autor sin comillas, y el “autor” entrecomillado es un sueño del lector, aunque éste lo entienda siempre como real, entendimiento que forma parte esencial de su naturaleza” (BOUSOÑO, 1976, p. 60-61)

empírica que a enuncia. Para a autora, embora o eu lírico se funde no material linguístico do poema em si, não deixa de estabelecer relações com a realidade empírica de quem o escreveu, uma vez que se leva em conta o caráter vivencial do sujeito-de-enunciação. A relação vivencial presente na obra do sujeito-de-enunciação advém de uma realidade da vida humana enquanto material potencial para a produção lírica. Hamburger aponta ainda, conforme o excerto acima transcrito, que existe uma diferença entre a lírica e a ficção: enquanto a primeira se pauta na relação vivencial com o objeto – o próprio poema –, mantendo uma dimensão real, a segunda, ao tentar imitar a realidade, cria uma outra realidade, que é uma invenção.

Ainda sobre a relação vivencial expressa através da lírica, a crítica discorre:

A fronteira que separa a enunciação lírica da não-lírica não é fixada pela forma externa do poema, mas, como já mostramos, pelo procedimento da enunciação para com o polo-objeto. Pois, se experimentamos o poema lírico como o campo vivencial e unicamente o campo vivencial do sujeito-de-enunciação, isso se deve ao fato de que o seu enunciado não visa o polo-objeto, mas atrai o objeto para a esfera vivencial do sujeito e o transforma. (HAMBURGER, 1975, P. 208)

O que Käte Hamburger estabelece é uma relação entre a poesia e o sistema da enunciação da linguagem, por isso a dimensão entre enunciador e objeto se estabelece de maneira ambígua. Para a autora, a experiência da poesia é feita através de um “enunciado de um *sujeito-de-enunciação*” (HAMBURGER, 1975, p. 168) que corresponde diretamente ao eu lírico quando dado dentro da forma lírica. A ambiguidade se dá porque a dimensão do autor real não é deixada de lado, uma vez que pode ser definida através de uma relação extratextual. Embora a crítica exponha com clareza que o lugar da criação literária desse sujeito-de-enunciação “situa-se somente dentro da esfera à qual pertence, categoricamente, como estrutura linguística, ou seja, no sistema de enunciação da linguagem” (HAMBURGER, 1975, P. 169), ela não abre mão da possibilidade dessa relação vivencial expressa no enunciado.

Apesar dessa particularidade no que concerne à lírica vivencial, Käte Hamburger (1975) define a relação entre sujeito-objeto do sujeito-de-enunciação apenas dentro da instância textual, pois o eu lírico não tem uma função prática (HAMBURGER, 1975): ele apenas existe quando há um enunciado lírico (e não teórico, pragmático e histórico). Por essa razão, sabemos que “O gênero lírico é constituído pela intenção por assim dizer ‘manifestada’ do sujeito de enunciação de ser um eu lírico, ou seja, pelo contexto em que

encontramos um poema” (HAMBURGER, 1975, p. 174). A relação estabelecida entre sujeito-objeto deve se dar, dessa maneira, apenas como expressão da linguagem.

Já Massaud Moisés, ao discorrer sobre o “eu” poético (MOISÉS, 2012, p. 109), entende que há uma convergência virtual entre o eu poético integrado ao binômio do poeta-cidadão, de maneira que “a expressão do ‘eu’ inscrito no poema, do ‘eu poético’ corresponde ao ‘eu do poeta’, porquanto este existe no espaço dos textos que o produziu” (MOISÉS, 2012, p.112). Dessa forma, o *eu do poeta* é um recurso da linguagem estabelecida enquanto reflexo do eu do ser-humano-cidadão, que é responsável socialmente pela criação literária, embora não deixe de ser uma criação fictícia. A correspondência entre autor e poeta (essa instância criada) se torna opaca, ainda que fundada em relação quase direta.

Quando tomamos a leitura da posição de Moisés (2012) com maior profundidade, encontramos aí o ponto em que a definição de um eu lírico – flexionado no masculino – procederia como exclusão das mulheres dentro da teoria da criação literária. Lemos:

o “eu do poeta” se vale do poema para *ver-se* como o “outro” (o “eu lírico”) que adota, no poema, a posição que ele, “eu do poeta”, ostentaria se pudesse – a de guiar a ação criadora do poema: o poema é a diferença entre o “eu do poeta” e o “eu lírico”, pois a sua corporeidade pertence antes ao “eu poético” que ao “eu do poeta”. [...]

Portanto o “eu do poeta” se confessa por meio do “eu lírico”, cuja natureza vale a pena examinar de perto. [...] Em suma: fictícia pode ser a “vivência”, e real, a voz. (MOISÉS, 2012, p. 113, grifos do autor)

Essa posição do autor nos leva a questionar se o eu lírico não corresponderia a uma designação virtualmente identitária de gênero ao se fundar na tríade *autor- eu do poeta-eu lírico*. Digo “virtualmente” pelo fato de que essa voz enunciativa do poema corresponderia, em última instância, a certa imanência do autor enquanto pessoa fundada na realidade.

Em qualquer hipótese, não se altera a essência do fenômeno: fictícia ou/e real, temos como evidente que ali, no espaço do poema, ressoa uma voz na primeira pessoa. É a pessoa por excelência, a única pessoa verbal, se descortinamos a questão como vimos fazendo até o momento. Todavia, um exame ainda mais rigoroso permite observar que se trata de uma primeira pessoa típica. [...]

Dependendo do ângulo, a única pessoa verbal do poema é o “ele” ou seja, um “eu” tornado objeto de um “eu” sujeito: o “eu lírico” funciona como objeto, e o “eu do poeta”, sujeito. (MOISÉS, 2012, p. 115, grifos do autor)

Se o *eu do poeta* funciona como sujeito, o eu lírico nada mais é do que conteúdo do enunciado – objeto – fazendo com que o autor reforce a postulação de Hamburger (1975). Isto posto, o que está em jogo quando tratamos do eu lírico é a manifestação discursiva, o enunciado em que o jogo sujeito-objeto se estabeleça de maneira textual, o que funda a própria ambiguidade das relações de autoria e de responsabilidade pela voz lírica.

Essa identificação do “eu” objeto com o “ele” processa-se conforme uma escala que principiaria na quase-unidade entre o “eu do poeta” e o “eu lírico” e terminaria na quase-autonomia das duas entidades, tendo por permeio toda sorte de matizes. (MOISÉS, 2012, p. 115, grifos do autor)

Podemos ainda perceber, como o próprio crítico assevera em sua obra, em consonância com Hamburger (1975), que essa mesma identificação que modula transparência no discurso – a relação de “quase-unidade” – é a que o tornará opaco no que concerne ao gênero lírico, sendo, por conseguinte, impossível definir com clareza a posição do escritor-poeta-eu-lírico.

Se, no entanto, olharmos para as teorias pós-estruturalistas no que tange à figura do autor empírico – aqui numa perspectiva geral da literatura e não apenas no gênero lírico –, encontraremos uma relação de apagamento da mesma em virtude da intransitividade literária (BARTHES, 1994). Talvez a posição mais polêmica que procedeu como ruptura da figura autoral foi a de Barthes (2004), que inseriu no cenário literário *a morte do autor*. A postulação barthesiana (2004) indica que não se pode ler um texto vinculando-o diretamente à pessoa do escritor, daí o nascimento do *scriptor*, que é apenas mão que escreve e que nasce, simultaneamente ao texto, como pura substância verbal. Foucault (2001), por outro lado, ao compreender a necessidade da performatividade autoral, instaura-o enquanto função. Ou seja, a função-autor (FOUCAULT, 2001) desempenharia socialmente a responsabilidade autoral¹⁵ não apenas pelo que é escrito, mas também por toda a performance que um autor enseja, possuindo uma função textual e social. Por isso, ainda que não figure enquanto pessoa real, a função-autor seria uma trama textual, mesclando as vozes do texto e do escritor. Como notamos, tanto Barthes (2004) quanto Foucault (2001) não falam de um autor/escritor real que juridicamente poderia se responsabilizar pelo texto, e sim de um sujeito da enunciação,

¹⁵ Designo aqui como *responsabilidade autoral* a relação direta entre obra escrita e o autor como função, ou função-autor, de modo que este, como conjuntura discursiva, seja responsável pelo conteúdo e forma da obra, o que retira, de certa maneira, a responsabilidade da pessoa empírica que assina pela autoria.

aproximando-se da leitura de Hamburger (1975). O que encontramos, portanto, é a relação de jogo estabelecida entre sujeito da enunciação, tessitura textual e o mundo real.

O que se percebe, em especial em Barthes (2004), é que, se já não havia uma preocupação com a questão de identidade de gênero social na linguagem – e por que não dizer na tessitura do texto? –, a morte do autor procede enquanto duplo apagamento do feminino, procedendo a modo de um feminicídio. Se não é possível textualmente levantar a voz que fala o texto enquanto feminina, matar a figura do autor é também impossibilitar qualquer referência extratextual que se aproxime da imanência feminina na linguagem.

Já com Foucault (2001), é possível entender que, se existe uma função social e textual impregnada na função-autor, podemos inferir que tal função também pode ser feminina. Sendo esta função-textual feminina, ela pode carregar em si as demandas de uma escrita que não se paute no falocentrismo e que consiga expressar a mulher em sua positividade e não em sua falta ou alteridade. Mas ainda nos indagamos se, em matéria de normas de linguagem e textualidade, é possível fazer com que essa função-autor se torne feminina e não seja caracterizada exclusivamente pelo *masculino não-marcado*, isto é, pelo falo.

Pudemos notar até aqui, a partir das postulações de Wayne Booth (1961), Wellek; Warren (1971), Bonati (1972), Mukarovsky (1973), Silva (1982), Hamburger (1975), Culler (1975), Bousoño (1976) e Moisés (2012), que o estabelecimento do eu lírico – e de outros conceitos relacionados à voz textual – funda-se numa dicotomia entre real e imaginário, que ora coincidem numa instância textual, ora se diferem, estabelecendo instâncias separadas entre as figuras do autor, poeta e eu lírico. Barthes (2004) e Foucault (2001), ao proporem uma visão pós-estruturalista que enaltece a língua e a literatura enquanto intransitivas, instauram no discurso uma figura textual-autoral que se expressa na “morte do autor” (BARTHES, 2004) ou na função-autor (FOUCAULT, 2001). Nota-se em todos os autores apresentados que, embora a discussão seja profícua acerca da natureza da voz que fala o poema, nada se indaga acerca da sua performatividade de gênero. Desse modo, independentemente da relação entre a matéria textual do eu lírico e a realidade empírica, em nada muda a sua manifestação universalizante.

Percebemos, portanto, no nível gramatical, que eu lírico é um substantivo masculino e que, assim como vimos na subseção 1.1, o gênero masculino é considerado o não marcado nas regras da língua portuguesa, o que justifica a sua larga utilização na lírica, mesmo quando a enunciação do poema consiste numa voz feminina. Dessa forma, independentemente da relação que se estabelece entre *autor-poeta-eu lírico*, ainda que

tenhamos uma autora ou uma poetisa, mantemos, segundo os ditames do sistema tradicional, sempre a voz lírica como masculina: eu lírico. A consequência dessa utilização e normatização do eu lírico como masculino é o apagamento do gênero feminino e conseqüentemente das mulheres não apenas no que concerne à enunciação – na própria camada textual – mas também na sociedade e na cultura.

O apagamento, ou a não marcação do feminino dentro do gênero poético, torna-se um instrumento falocêntrico importante para a manutenção do poder patriarcal e da lógica público-privado, na qual o espaço da mulher é o do privado – logo o da casa, do cuidado familiar, da exclusão da cultura, economia e política. A falta de criticidade no que concerne a esse estabelecimento do gênero masculino como norma faz com que as amarras patriarcais se tornem intransponíveis e privem as mulheres de uma posição definitiva dentro do mundo público nas esferas não só de representação, mas também de agência política.

A poetisa Gertrude Stein já preconizava em *Patriarchal Poetry* a maneira como o patriarcado, utilizando-se de ferramentas próprias de seu discurso, se mantém inalterado e controla a produção de poesia: “Patriarchal Poetry erases what is eventually their purpose and their inclination and their reception and their without their being beset. Patriarchal Poetry negligence”¹⁶ (STEIN, 1998, p. 603). Para fugir à lógica estabelecida pelo falocentrismo, é necessário proceder à implosão de suas regras, ou seja, é preciso dominar o discurso falocêntrico, conhecer suas regras e aplicabilidades e desmontá-las, subvertendo-as de maneira a não mais permitir que seus propósitos de dominação sejam obscurecidos em nome das leis do falocentrismo.

1.3 Uma proposta do feminino enquanto gênero marcado, mas positivo, dentro do *continuum* lésbico

A dificuldade para estabelecer novos modos de pensar dentro da lógica falocêntrica da cultura patriarcal ocidental está vinculada à ideia própria do homem como representante da humanidade, ou seja, à figura masculina e, conseqüentemente, o gênero masculino na linguagem, enquanto não marcados, neutros, ou ainda universais.

¹⁶ Optei por não traduzir o excerto do poema de Gertrude Stein por se tratar de um poema de vanguarda, a fim de que não haja prejuízo em relação a forma e ao conteúdo do mesmo. Uma tradução livre, sem preocupações com as relações forma-conteúdo específicas da poesia, poderia ser a seguinte: “A Poesia Patriarcal apaga o que é no fim o propósito deles e a inclinação deles e a recepção deles e deles sem que eles sejam incomodados. A negligência da Poesia Patriarcal” (STEIN, 1998, P. 603, tradução minha).

Essa normatização do masculino se torna a válvula que assegura a relação hierárquica de poder em favor do homem na cultura e na sociedade. Sendo ele o sujeito que, no discurso do patriarcado, define a unidade do ser humano, não caberia às mulheres assumir posições de representação social e/ou política, de maneira que suas demandas culturais fiquem excluídas da vida em sociedade.

Com base nessa premissa, dá-se a assertiva de Simone de Beauvoir: “toda a história das mulheres foi feita por homens. [...] o problema da mulher sempre foi um problema de homens” (BEAUVOIR, 2009, p. 1261). O que Beauvoir afirma é que, embora as mulheres tenham suas próprias demandas, como o mundo é masculino, não há espaço para que essas demandas sejam levadas em consideração, cultural, econômica ou legalmente. Como denuncia a autora, os *problemas das* mulheres só serão discutidos em alguma instância social quando também forem um problema dos homens. Ou seja, apenas quando os homens – representantes da humanidade e logo mandatários do sistema sócio jurídico – se incomodarem com as questões das mulheres, elas serão finalmente apreciadas, mas ainda a partir da lógica que lhes é própria: a masculina. Dessa forma, podemos notar que, embora a sociedade seja hoje outra, diferente do momento de vida de Beauvoir, e as mulheres já alcancem algum lugar de poder socialmente estabelecido, é ainda preciso que a virada política se dê em todas as frentes de vida para que possamos sair finalmente do falocentrismo e do reinado do masculino enquanto universal. O universo literário, ampliado também para o universo cultural, é um desses ambientes que, embora já tenham grande participação legitimada das mulheres, mantêm em suas normas e nomenclaturas um domínio masculino.

Beauvoir, construindo sua crítica ao mundo centrado no masculino, debate:

Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo *vir* o sentido geral da palavra *homo*. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 2009, p. 9, grifo da autora)

O fato de a mulher representar apenas o negativo no que concerne à subjetivação da vida é o que faz com que ela seja tomada como inferior ao masculino. Ser o negativo é o mesmo que existir na lacuna, daquele que não é uno. Assim, a mulher e sua

subjetividade são o espelho faltoso, quebrado, imperfeito do homem, e isso faz com que a sua posição na sociedade seja hierarquicamente inferior. Falar em homens, como discutido no início do capítulo, seria o mesmo que falar em seres humanos; já falar em mulheres pressupõe uma operação de subtração do todo, sendo este um conjunto menor de seres humanos que, via de regra, são designados a partir de suas genitálias e de seu funcionamento fisiológico, embora haja várias maneiras de fazer-se mulher que não resvalem na questão da fisiologia. Às mulheres está fadado, dentro desse sistema de significação e nomeação, o espaço do corpo enquanto natureza puramente animal, uma vez que sua subjetividade está, dentro desse sistema, intimamente ligada às manifestações incontroláveis do corpo, independente de suas performances.

Ao discorrer acerca dessa representação social feminina estabelecida pelo patriarcado como o negativo, Beauvoir discute a maneira como o corpo feminino foi se transformado em um obstáculo para a sua própria subjetificação. Uma vez que a sociedade patriarcal estabeleceu o masculino como neutro não apenas na linguagem, mas também enquanto representante social, o próprio corpo masculino se tornou um elemento positivo dentro da cultura, e fez com que o corpo feminino se tornasse um peso com o qual a mulher é obrigada a conviver:

As mulheres têm ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com as suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão. (BEAUVOIR, 2009, p. 10)¹⁷

A autora discorre que a crença de que o corpo feminino é uma prisão por sua fisiologia – logo sua faculdade intelectual – remonta a Platão e a São Tomás de Aquino e se perpetua na nossa sociedade, voltando-se inclusive, aos padrões estabelecidos pelo mito religioso cristão, que entende a mulher como ser ocasional e incompleto, com função quase exclusiva de procriação. O que podemos notar é que, a partir da imposição do masculino enquanto universal – completo, inteiro –, o próprio entendimento do corpo universal e neutro se torna uma ferramenta de aprisionamento para todos aqueles corpos

¹⁷ Embora Beauvoir (2009) só comente a possibilidade de mulheres com ovários e úteros (devido aos condicionamentos de seu tempo, de invisibilidade a outras conformações de gênero), esta tese, redigida em um século em que as discussões de gênero tomam diferentes rumos e as identidades se multiplicam, considera outras possibilidades de feminino, segundo um *continuum* de performatividade dos femininos e das designações do substantivo “mulher”.

que não se assemelham a este – portanto não apenas o feminino, mas também os *queers*, os deficientes e os de etnias que se diferem de um padrão caucasiano. Dentro dessa falácia do corpo universal, a anatomia do corpo feminino se tornou a motivação para demonstrar que as mulheres são incapacitadas para o mundo público, no qual as decisões legais e políticas são tomadas. É essa representação do corpo feminino enquanto negativo e inferior que vai ser legitimada no menosprezo ao discurso feminino – como se a anatomia e fisiologia do corpo interferissem na faculdade intelectual –, na medida em que a mulher precisa despir-se de sua própria subjetividade para ser ouvida.

Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: “Você pensa assim porque é uma mulher”. Mas eu sabia que minha única defesa era responder: “penso-o porque é verdadeiro”, eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: “E você pensa o contrário porque é um homem”, pois está subtendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada. (BEAUVOIR, 2009, p. 9)

Nota-se, com Beauvoir (2009), que, para a mulher, o corpo se torna prisão, uma vez que, pela sua estrutura corpórea e fisiológica, ela se torna reclusa do espaço social e sua subjetividade fica marcada também pela negatividade, fazendo com que nunca possa ser entendida como ser humano integral.

A participação social no que concerne à esfera política e pública de existência fica, portanto, circunscrita às possibilidades dos corpos. A subjetividade feminina, no patriarcado, é menosprezada em favor da negatividade corporal que justifica a negatividade social da mulher. Se inferior para estar nas ruas, na cultura, e na atividade pública, a mulher jamais seria um ser completo que pudesse se inserir na esfera da produção literária.

Na escrita poética, essa amarra patriarcal é estabelecida dentro do discurso que entende que o eu lírico, *sujeito-de-enunciação*, eu poético, eu ficcional (etc.) sejam sempre tomados no discurso através de uma perspectiva masculinista e sejam sempre compreendidos enquanto ser-homem. Dessa maneira, além de as mulheres não terem acesso à escrita por não serem autônomas econômica e culturalmente (WOOLF, 2014), outra grande barreira a sua inserção no mundo da literatura é o fato de que a própria língua enquanto instância simbolizante da sociedade não permite que elas sejam inteiras, dando-lhes a única possibilidade de ser o outro numa relação de espectralidade.

Para Wiechmann (2013), o estabelecimento da literatura enquanto instituição sagrada e universal ignora que o gênero das nossas escritoras tenha forte influência na sua

produção, não apenas no que concerne à subversão do sistema cultural e político, por tomar uma posição largamente reconhecida como masculina, mas também porque o conteúdo da produção feminina faz parte desse universo que é gendrado¹⁸. Portanto, mesmo quando a crítica tradicional lê obras de mulheres, o faz dentro de uma perspectiva masculinista em que o gênero não é sequer considerado. Wiechmann assevera que, em virtude do apagamento do gênero, as grandes autoras que são incluídas no cânone literário tradicional são mal lidas porque a lacuna do gênero permanece intocada. A grande virada, segundo Wiechmann (2013), dá-se exatamente através do esforço da crítica literária feminista em revisitar escritoras do cânone e reconhecer novas escritoras, trabalhando com elas no que concerne também aos aspectos de gênero em suas escrituras.

Coadunando com a discussão de Wiechmann (2013), podemos ler a crítica de Homans (1980) à necessidade de apagamento de gênero e das relações das mulheres dentro do *continuum* lésbico (RICH, 2010) para que estas pudessem adentrar a esfera literária. Homans argumenta que, na sociedade dominada pelo patriarcado – logo, pelo falocentrismo –, “as poetisas devem se livrar de suas imagens de si próprias enquanto objetos, como o outro, à maneira de filhas recusando a se tornarem o que as suas mães foram” (HOMANS, 1980, p. 14. Tradução minha)¹⁹. Na crítica estabelecida pela autora, entende-se que nessa sociedade patriarcal é preciso que cada mulher, cada poetisa, negue sua subjetividade feminina para se tornar o “um” em contraposição a essa figura do outro – que é atribuída em larga escala ao feminino – da mesma maneira que é preciso que se negue toda a ancestralidade feminina ao negar a mãe e a vida da mesma.

Podemos notar que o que o patriarcado espera das mulheres é que neguem sua subjetividade e possam, então, se tornar “homens”. E, muito embora essa seja uma tentativa de apagamento do feminino, ainda que uma mulher realize seu borramento enquanto tal para se tornar uma escritora, ela será tratada apenas com condescendência pelo patriarcado, uma vez que, por ser mulher, ela jamais possuirá o falo da pena (GILBERTE; GUBAR, 2000) e também não será o *pai poeta* (BLOOM, 2002). Wiechmann afirma que, porque a “autoria [é] uma atividade essencialmente masculina e se tornar autor do texto é se tornar seu pai-patriarca, não há lugar para a autoria feminina na tradição literária, pois ela não pertence a essa linhagem patriarcal” (WIECHMANN,

¹⁸ O adjetivo “gendrado” é uma tradução da palavra “gendered”, em língua inglesa, usada para designar seres a que se atribui gênero.

¹⁹ “The woman poets must cast off their image of themselves as objects, as the other, in the manner of daughters refusing to become what their mothers have been.” (HOMANS, 1980, p. 14)

2013, p.17-18). Torna-se tarefa indispensável, portanto, que as feministas busquem uma nova tradição literária que possa, segundo Showalter (1985), recuperar-nos enquanto mulheres no espaço da literatura. Embora a aceção de uma *nova tradição* pareça estranha pelo par opositivo instaurado entre novo e tradição, Showalter (1985) justifica o seu uso por compreender que existe uma linhagem, uma herança cultural, de literatura produzida por mulheres – o que configura uma tradição – que não é inserida nos estudos literários. Dessa forma, essa *nova tradição* se refere à recuperação desse espaço feminino já existente, mas não evidenciado no mundo cultural das artes literárias.

A partir dessas constatações, endossamos o discurso de mulheres como Olímpia de Gouges (1790), Margareth Homans (1980), Maria Isabel Barreno (1985), Terezinha Schmidt (1997), Gertrude Stein (1998), Simone de Beauvoir (2009), Virginia Woolf (2014), Judith Butler (2016) e tantas outras, para denunciar a estrutura patriarcal e as manobras que o patriarcado utiliza para o aprisionamento feminino e supremacia masculina. Portanto, retoma-se a ideia de que

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como item respeitoso nas listas de prioridades globais. [...] A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 1988, p. 126)

Essa tarefa de fortalecer a palavra das mulheres e apresentar possibilidades de libertação e empoderamento para todas nós é uma responsabilidade que assumo tanto neste trabalho quanto em todos os demais aspectos da minha vida acadêmica. Por isso, proponho nessa tese a implementação da nomenclatura *eu lírica* para a voz lírica que emana de poemas escritos por mulheres que se encontram dentro do *continuum* lésbico (RICH, 2010) e que se colocam em posição identitária de mulher, subvertendo à sua maneira os ditames da sociedade patriarcal e não se deixando abafar pelo lugar do poeta universal – o poeta homem.

1.4 A eu lírica: voz feminina e gendrada na poesia

Quando na primeira parte deste capítulo discorri acerca do eu lírico enquanto manifestação do sujeito-de-enunciação, ou voz do poeta, percebeu-se que não há na crítica literária, de uma maneira geral, uma preocupação com a manifestação gendrada dessa voz que enuncia o poema. Inclusive, pode-se ler em textos de alguns dos mais

célebres críticos literários que essa manifestação da linguagem pressupõe a imagem do poeta enquanto suposto neutro, não marcado, mas altamente masculinizado como representante da voz de deus na própria criação quando se retoma a voz poética no mito adâmico. O que se faz, tanto em teoria, quanto na manifestação literária a partir dessa teoria, é enobrecer mais uma vez essa falsa universalização do masculino e, em consequência, a superioridade do homem.

Contudo, podemos nos servir da própria teoria literária para demonstrar a maneira como a flexão no gênero feminino para o substantivo eu lírico se faz necessária. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), discorre sobre a origem da poesia e sua relação com a manifestação do interior do ser humano. Nas palavras do autor:

A poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana. Aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é uma revelação da nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. (PAZ, 1982, p. 180)

O que se observa, portanto, é a ideia de uma poesia expressa no poema que advém de um ritmo universal que é inerente ao ser humano: o precede, procede, mas também o transcende. A poesia, como expressão direta do que somos, independente do conteúdo do poema, não pode apagar, portanto, qualquer que seja a identidade de gênero presente na enunciação do poeta – ou melhor, da poetisa. Enfatizo que não se pode apagar a voz e a identidade de gênero da poetisa uma vez que a do poeta nunca é apagada em função de seu gênero ser aquele que se afina com o universal. A não elucidação dessa voz poética enquanto feminina – ou femininas – dentro da poesia incorreria no apagamento desse ser mulher que se expressa através dessa relação sagrada e de retorno a si mesma que é a poesia. Falar no masculino, no eu lírico, numa imanência que se pretende universalizante não é, de maneira alguma, inclusivo dessa mulher.

Retomando as afirmações de Beauvoir (2009), e sua constatação sobre os usos da linguagem e da inserção social das mulheres a partir da lógica de que elas são algo distinto dos homens, quando a crítica literária pretende universalizar a forma máxima e mais sublime da manifestação da subjetividade humana através do eu lírico, o que se realiza é o silenciamento, mas também o apagamento da mulher enquanto ser subjetivo digno de ser expresso. Logo, a afirmação de uma eu lírica se torna ainda mais importante em virtude de essa marcação não apagar a mulher a partir do dito universalizante homem ou eu lírico.

Paz, contribuindo com a discussão sobre a subjetividade do poeta implicada na sua produção lírica e no modo como a poesia se aproxima do sagrado ao ser um retorno a si mesma, discorre:

O ponto de partida de alguns sociólogos é a divisão da sociedade em dois mundos opostos: um, o profano; o outro, o sagrado. O tabu poderia ser a linha de separação entre ambos. Numa zona podem ser feitas certas coisas que em outras estão proibidas. Noções como a de pureza e sacrilégio seriam tiradas dessa divisão (...) E acrescenta-se que toda sociedade está dividida em diversas esferas. Cada uma é regida por um sistema de regras e proibições que não são aplicáveis às outras. (PAZ, 1982, p.146)

Pode-se pensar, portanto, que os universos em que os tabus, ou as regras, são colocados diferem de acordo com a realidade de cada ser humano e de sua comunidade. Isto posto, quando se pensa na subjetividade da escritora lírica, no que concerne aos tabus impostos ao gênero feminino, entende-se que os limites sociais para que ela possa falar *como uma mulher* são talvez, maiores do que para um escritor de poesia. À vista disto, se qualquer produção poética escrita por uma mulher já é um movimento que precisa de coragem para romper com normas e interditos, se tomarmos, por exemplo, uma poesia erótica escrita por uma mulher e entendermos que ela é manifestada através de um eu lírico, não poderemos encontrar a real correspondência desse ato com a própria transgressão literária e cultural. Afinal, a força transgressora que propulsiona essa escrita é de uma eu lírica, o que potencializa sua força de subversão e transgressão. As dimensões de tabus são diferentes, bem como suas transgressões, e, por isso, as suas subversões devem ser aplicadas ao nível da teoria também. Desse ponto de vista, revisitar os conceitos que, como visto anteriormente, são criados a partir de um ponto de vista e que privilegiam determinadas ordens sociais – como o patriarcado e o capitalismo, por exemplo –, e apontar quais são os interditos que eles continuam perpetuando, além de proceder com a fundação de novas nomenclaturas que realizem a abertura da crítica no sentido de subverter aquelas ordens e sistemas sociais, favorece a demolição de uma teoria poética sexista e não-inclusiva. Desse modo, os tabus imputados às mulheres na vida em sociedade não seriam transferidos para a camada simbólica da teoria, evitando que esta continuasse a proceder com a exclusão das mulheres, por exemplo, na instância teórica. Além de diminuir essa marcação na teoria, o esfacelamento dos tabus sociais implicados na crítica, bem como a fundação de novos conceitos que abranjam as diferentes maneiras de ser do ser humano, podem contribuir para que os espaços culturais sejam ocupados democraticamente por todas as pessoas.

É possível, por exemplo, verificar que os ciclos e regras que cerceiam certas comunidades, grupos, ou identidades de gênero diferem de outros no que concerne à própria noção de “possibilidade de manifestação do ser” (PAZ, 1982, p. 146) das poetisas. Poderemos notar com mais clareza essa questão fundamental se nos dedicarmos com mais calma às questões relacionadas à interseccionalidade das próprias escritoras. Dessa maneira, uma brasileira, uma americana e uma portuguesa, de classes sociais diferentes, com mobilidades diferentes, de identidades de gêneros diferentes e participantes de comunidades socioeconômicas e culturais diferentes, terão, enquanto manifestação de suas subjetividades, posições diferentes por serem pessoas diferentes. Portanto, quando se conduz uma pesquisa que visa ao desmonte de uma parte das leis patriarcais, abre-se espaços para que outras sejam também desmontadas, de modo que as pessoas – em suas diversas manifestações de ser – possam ser inseridas no mundo da cultura.

Essa reafirmação do espaço da mulher e dos femininos dentro da crítica literária e da literatura ainda se faz necessária, pois, muito embora a crítica literária feminista já venha reivindicando esse espaço por décadas, ainda é corrente a ideia de que o leitor, escritor e crítico da literatura ocidental é uma figura masculina (SHOWALTER, 1985). Embora esse ideal patriarcal ocidental seja fortemente marcado dentro da cultura ocidental, “a crítica feminista tem demonstrado que leitoras e críticas trazem diferentes percepções e expectativas para sua experiência literária, e tem insistido que as mulheres também contaram as histórias importantes de nossa cultura”²⁰ (SHOWALTER, 1985, p.3, tradução minha). Portanto, no próximo capítulo discutiremos, à luz das teorias feministas, de que maneiras é possível se fazer mulher na nossa sociedade e como ressignificar a ideia de imanência feminina, apresentando a possibilidade de performances femininas dentro de um *continuum* lésbico.

²⁰ “feminist criticism has shown that women readers and critics bring different perceptions and expectations to their literary experience, and has insisted that women have also told the important stories of our culture” (SHOWALTER, 1985, p. 3)

2. Diálogo com as teorias feministas e *queer* para a performance dos femininos

*Há mais coisas entre um pênis e uma vagina,
entre o masculino e o feminino,
entre o homem e a mulher
do que supõe nossa vã filosofia.*

Atena Beavouir

No primeiro capítulo desta pesquisa, argumentei em favor da adoção da nomenclatura *eu lírica* na análise literária como modo de marcar a presença feminina nos textos líricos. Compreender o uso de *eu lírica* para marcar as poéticas femininas é necessário e colabora para a subversão do sistema falocêntrico ocidental que exclui as mulheres não apenas dos locais de poder, mas também da linguagem e da construção de saberes e culturas. Quando se insiste em utilizar a nomenclatura “eu lírico” para toda e qualquer voz poética, procede-se da mesma maneira que utilizando o substantivo “homem” para designar a humanidade, apelando para um *falso universal* que, em vez de atender a necessidade de subjetivação de todos os seres humanos, marca apenas aquelas do gênero masculino.

Para dar prosseguimento ao estudo e melhor embasar a tese que proponho, neste capítulo discuto o que entendo por *mulher*. Logo de entrada, que fique claro que, para o bom entendimento dessa discussão, parto do pressuposto de que não existe uma unidade pré-estabelecida e essencial que designe *mulher*. Pelo contrário, a possibilidade de existência da mulher está vinculada ao discurso: a um momento histórico, a uma determinada cultura, aos movimentos sociais a que pertence, à vida econômica e à própria possibilidade de existência em virtude de todas as violências que lhe são direcionadas. Dessa maneira, ser mulher não advém de instâncias anteriores ao momento do aqui e agora em que a própria pessoa se define (enquanto mulher), mas, lembrando o postulado de Beauvoir (2009), mulher é um tornar-se. Entendo, com Nelly Richard (2002), que

[...] o modo como cada sujeito concebe e pratica seu gênero está mediado por todo um sistema de representações que articula o processo de subjetividade através de formas culturais. Os signos “homem” e “mulher” são construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e inscreve na superfície anatômica dos corpos, disfarçando sua condição de signos atrás de uma falsa aparência de verdades naturais, a-históricas. (RICHARD, 2002, p. 143, *apud* RAGO, 2013, p. 30-31)

Dessa maneira, o estudo vai caminhar no sentido de compreender que o gênero se funda em performances discursivas (BUTLER, 2016) e que as supostas verdades naturais de gênero não são mais do que manobras do patriarcado afim de manter a sujeição do feminino e a supremacia do masculino. A partir da compreensão da performance de gênero, argumentarei em favor de um *continuum* lésbico (RICH, 2010), entendendo que a performatividade dos gêneros, dando enfoque ao gênero feminino, constitui-se como um *continuum* que vai de um extremo feminino, observado, por exemplo, em algumas travestis, a outro extremo, num limiar de feminino masculinizado, como, por exemplo, nas performances do feminino de algumas *butches*. Portanto, compreendo que não existe um feminino marcado em uma essência, mas femininos que se fazem na agência sobre si e sobre o corpo através de performance discursivas.

A compreensão do *continuum* lésbico de performance dos femininos nos aproxima de um movimento de libertação da mulher – melhor, das mulheres – rumo a uma sociedade mais equitativa tanto social quanto juridicamente e colabora para o desmantelamento do sistema falocêntrico, que se encontra na base da sociedade patriarcal. O patriarcalismo é a instituição responsável pelo aprisionamento das mulheres dentro de uma feminilidade que traz consigo a subjugação da mulher. Romper com o sistema falocêntrico é, portanto, um passo que procede com a fissura dessa instituição misógina e excludente, a fim de fundar uma nova ordem social que possa ter em sua base a inclusão e a horizontalidade do poder instituído.

2.1 Os femininos: da essência à performance discursiva

Há hoje, no debate feminista, uma grande tensão entre propostas que visam, de modos diferentes e muitas vezes divergentes, compreender o que é *mulher*. Os debates giram em torno, em especial, de uma essência feminina – ou de mulher –, que estabeleceria normas do feminino através do corpo biológico e da construção sócio-histórica do “ser mulher” dentro do discurso. Há ainda debates mais extremistas que inclusive rejeitam a palavra “mulher” (WITTIG, 1992), uma vez que está relacionada diretamente a um conceito estabelecido pelo patriarcado e que, portanto, define a mulher a partir de um olhar que lhe é exterior e falocêntrico.

Na primeira parte deste capítulo, discutirei de que modo as teorias feministas sobre *mulher* implicam diferentes maneiras de agir no mundo e, conseqüentemente, a

desestabilização de um dos sistemas fundantes da sociedade ocidental²¹, o falocentrismo. No que concerne à posição que tomo para a articulação dessa tese em relação à *eu lírica*, assumirei que o discurso é fundamental para o estabelecimento do que é ser mulher e que, através do conhecimento das estratégias de poder contidas nele, poderemos subverter essa ordem social através das performances dos femininos. A *eu lírica* se torna, portanto, a ferramenta com a qual proponho uma mudança na forma de fazer análise literária, implicando a possibilidade de uma mudança social mais ampla, que passe pelos modos como se analisa e se compreende a literatura enquanto um pilar da cultura. Com isso, não pretendo desmerecer, nem me posicionar contra o que seria uma essência feminina, pois acredito que, para diversos aspectos da mudança social que pretendemos enquanto feministas, o essencialismo se torna fundamental para o rompimento com o patriarcado. Inclusive, foi através da discussão de uma essência feminina, expressa numa *escrita feminina* (CIXOUS, 2007) que tracei meus primeiros caminhos enquanto feminista acadêmica e considero esse passo fundamental para a compreensão de que ser mulher numa sociedade falocêntrica é, além de tudo, um ato de resistência.

Nas palavras de Cyfer (2014), encontra-se uma ruptura importante que demonstra como o corpo não precisa ser sinônimo de encarceramento: “A materialidade biológica do corpo é um elemento importante da subjetividade, mas não a antecede nem tampouco define um destino” (CYFER, 2014, p. 68). Ou seja, na medida em que se compreende que inclusive a biologia ou fisiologia do corpo é dada através das relações presentes na sociedade e na cultura – no discurso –, é possível usá-las como ferramenta política para reivindicações que busquem a igualdade jurídica – por exemplo, mas não apenas – de gênero: como em ações pró-aborto que permitiriam às mulheres tomarem as decisões acerca de seus próprios corpos.

Apesar de compreender a questão da essência, nesta tese, a possibilidade de implementar no discurso, bem como na crítica literária, uma *eu lírica* que enseja uma performance feminina na linguagem, a partir de uma experiência textual identitária feminina construída no discurso, é, para mim, uma possibilidade de criar uma ruptura no sistema patriarcal que elege, define e delimita a atuação das mulheres na sociedade.

²¹ Ressalto que o falocentrismo também é potencialmente um sistema fundante em sociedades nãoocidentais, contudo o meu enfoque no momento é essa construção nas sociedades ocidentais, em virtude não apenas de ser a sociedade em que me encontro, mas também por ser o tipo de sociedade na qual as autoras estudadas se encontram.

Portanto, não é uma tentativa de apenas reverter o jogo da linguagem estabelecido pelo falocratismo, mas sim proceder como ruptura desse sistema a fim de caminhar rumo a uma – ainda pretensa – libertação das mulheres. Ser mulher, portanto, precisa se afastar daquilo que é definido dentro da sociedade patriarcal e falocêntrica como mulher – daí a necessidade de se afastar de uma essência feminina que se apresenta exclusivamente através de um corpo com vagina e útero, por exemplo.

Embora a palavra-signo *mulher* esteja repleta de significados atrelados ao falocentrismo, quando se foge a eles, para que sejam repensados, reelaborados e desconstruídos, procede-se ao caminho de libertação – por isso, a importância de estar atenta às performances normatizadas enquanto femininas para burlá-las e torná-las problemáticas para, num próximo passo, parodiá-las (BORDO, 1993). Seria ingênuo pensar que só com essa investida a sociedade já apresentaria mudanças significativas em sua estrutura, mas, assim como Irigaray (2017), acredito que apenas interpelando o “*próprio fundamento de nossa ordem social e cultural*, cuja organização foi prescrita pelo sistema patriarcal” (IRIGARAY, 2017, p. 184, grifo da autora), poderemos paulatinamente operar uma mudança nesse sistema de significação.

2.2 Essência mulher: possibilidades de um diálogo com o essencialismo de gênero

Há, dentro dos feminismos, diversas discussões acerca do essencialismo de gênero, as quais abarcam tanto um essencialismo biológico determinista, que visa à demarcação dos gêneros a partir da materialidade dos corpos fisiológicos, denominado por Witt (2011) de *essencialismo de tipo*²²; quanto um *uniessencialismo* (WITT, 2011), que demonstra que é apenas através da essência de gênero que existe a possibilidade da formação de um indivíduo social. Contudo, não há dentro dos estudos feministas nenhum consenso acerca desse debate. Para melhor contextualizar esse campo discursivo, passarei agora a uma breve apresentação de algumas das possibilidades de essencialismo de gênero, a fim de demonstrar como estes têm seus lugares dentro dos movimentos feministas, em busca de uma sociedade equitativa e com relações de poder horizontais; no entanto, deixarei claro que, para o presente estudo, essas abordagens não serão satisfatórias.

O essencialismo de tipo (WITT, 2011) é fortemente discutido pelas feministas radicais, que entendem que é através da materialização do corpo biológico que as

²² Usaremos aqui a denominação *essencialismo de tipo* como tradução de “kind essentialism” seguindo a tradução do termo realizada por Kuhnen (2013).

opressões de gênero tomam força. Dessa forma, poder agrupar as mulheres dentro de um mesmo grupo daria a elas melhores possibilidades de compreender não apenas o lugar social que lhes foi designado e as opressões em virtude de tal posicionamento, mas também a chance de uma reversão em tal sistema a partir da união de forças dessas mulheres. É a partir de discussões como essas que as mulheres conseguem se fortalecer para lutar politicamente por seus direitos, como a licença maternidade, o direito ao aborto (que ainda não é legal no Brasil), entre outros.

O problema com o essencialismo de tipo é que, ao mesmo tempo em que é usado para lutas políticas das mulheres, é o grande responsável pela exclusão social da mulher e sua opressão frente ao mundo machista e patriarcal. Apartado da revisão e apropriação do mesmo pelas feministas, nota-se que foi através da formação e função fisiológica da materialidade do corpo feminino que a sociedade ocidental e patriarcal trancafiou a mulher no espaço do privado e a privou das possibilidades do mundo público. Desde discursos acerca da considerada menor força física das mulheres, justificada por sua fisiologia, à demonização da menstruação, o sistema patriarcal e falocêntrico desqualificou a capacidade intelectual, política, emocional, entre outras, da mulher e justificou a sua incapacidade de articular-se no mundo público. É corrente, ainda nos dias de hoje, ouvir discursos de que as mulheres que foram estupradas em locais públicos, como ruas, escolas, igrejas ou parques, por exemplo, deveriam estar em casa para que a violência não acontecesse – de modo a endossar a ideia de que às mulheres é vedado o mundo público. Ou então, a ideia de que as mulheres, quando têm filhos, devem permanecer ao lado destes e abrir mão de sua vida profissional. Essas afirmações são, normalmente, seguidas de enunciados essencialistas do tipo “esse é o papel da mulher”, “mulheres nasceram para ser mães” etc.

O discurso médico também foi responsável pelo aprisionamento da mulher em locais que exigem menor esforço intelectual, por exemplo, ao incapacitá-las para a atuação na sociedade. Observamos as implicações desse posicionamento quando nos deparamos com as questões da sexualidade feminina, entre tantas outras. Além de se tornar um tabu social – afinal, a mulher só deveria ter relações sexuais para a procriação, uma vez que o seu corpo teria sido feito para tal –, o conhecimento acerca da funcionalidade dos órgãos sexuais femininos é mínimo, a ponto de que poucas mulheres vivenciem o orgasmo em suas relações sexuais, ignorando sua própria anatomia (FERNANDES, 2009; BORIS, CESÍDIO, 2007). Também foi através desses discursos

que a capacidade intelectual feminina foi menosprezada e mesmo patologizada, com a psicanálise clássica, por exemplo.

O determinismo biológico presente no essencialismo de tipo pressupõe a relação indissociável e biunívoca entre sexo e gênero. Nessa perspectiva, o sexo – ser mulher/fêmea ou ser homem/macho – seria a mesma coisa de feminino e masculino, respectivamente. Não se levaria, portanto, em consideração, a designação de gênero enquanto uma performatividade fundada no social. O problema de unir sexo e gênero é compreender que o determinismo biológico é o destino; portanto, seria a partir dele e para ele que deveríamos viver e desempenhar nossos gêneros e funções sociais. O determinismo biológico pressupõe, por exemplo, a passividade feminina em contraposição à atividade masculina – assim, pela própria anatomia dos corpos, as mulheres, além de serem receptáculos no que concerne à atividade sexual, deveriam estender essa característica para todas as situações de suas vidas. Mikkola (2017) apresenta um panorama bem ilustrativo acerca dos argumentos adotados por posições patriarcais a partir da noção do determinismo biológico presente no essencialismo de gênero:

Um exemplo típico da visão do determinismo biológico é o de Geddes e Thompson que, em 1889, argumentaram que os traços sociais, psicológicos e comportamentais eram causados por um estado metabólico. As mulheres supostamente conservam energia (sendo ‘anabólicas’) e isso as faz passivas, conservadoras, lentas, estáveis e desinteressadas em política. Homens gastam suas energias excedentes (sendo ‘catabólicos’) e isso faz deles ávidos, enérgicos, passionais, variáveis e, por isso, interessados em questões políticas e sociais. Esses ‘fatos’ biológicos sobre estados metabólicos foram usados não apenas para explicar diferenças comportamentais entre mulheres e homens, mas também para justificar o que nossos arranjos sociais e políticos deveriam ser. Mais especificamente, eles foram usados para argumentar a favor da privação das mulheres dos direitos políticos em favor dos homens porque (de acordo com Geddes e Thompson) “o que foi decidido entre os Protozoa pré-históricos não pode ser anulado por Ato do Parlamento” (citado de Moi 1999, 18). Seria inapropriado garantir às mulheres direitos políticos, uma vez que elas simplesmente não são preparadas para ter esses direitos; seria também fútil uma vez que as mulheres (por conta de sua biologia) simplesmente não estariam interessadas em exercer seus direitos políticos. Para se opor a esse tipo de determinismo biológico, feministas têm discutido que as diferenças comportamentais e psicológicas têm causa sociais, e não biológicas. (MIKKOLA, 2017, tradução minha)²³

²³²³ A typical example of a biological determinist view is that of Geddes and Thompson who, in 1889, argued that social, psychological and behavioural traits were caused by metabolic state. Women supposedly conserve energy (being ‘anabolic’) and this makes them passive, conservative, sluggish, stable and uninterested in politics. Men expend their surplus energy (being ‘katabolic’) and this makes them eager, energetic, passionate, variable and, thereby, interested in political and social matters. These biological ‘facts’ about metabolic states were used not only to explain behavioural differences between women and men but also to justify what our social and political arrangements ought to be. More specifically, they were used to argue for withholding from women political rights accorded to men because (according to Geddes and Thompson) “what was decided among the prehistoric Protozoa cannot be annulled by Act of

Podemos notar, com o exposto acima, que o discurso filosófico do século XIX era embasado em teorias biológicas, mas com grande impacto na vida social. O que é curioso é que, em pleno século XXI, o mesmo discurso se faz presente e pode ser observado, por exemplo, nas *leis* econômicas que ainda oferecem um salário menor para mulheres que exercem a mesma função em seus trabalhos que homens, ainda que essas sejam mais capacitadas em termos acadêmicos para tal.

Contudo, existe uma forte corrente feminista que se apropria do discurso essencialista de tipo para atuar em prol da mudança social para as mulheres. Podemos encontrar a colaboração dessas feministas em temas polêmicos, mas importantes como a já citada luta pelo direito à decisão do corpo, sobre a legalidade do aborto, mas também pela luta da equidade salarial – uma vez que a diferença biológica pode ser vista como um positivo que não diminui a capacidade intelectual das mulheres. Também é através dessa busca por uma essência feminina que encontramos a corrente do *sagrado feminino*, que procura recuperar o corpo feminino das amarras patriarcais através da valorização do corpo, da menstruação, da ancestralidade e da sexualidade feminina, por exemplo. A ligação entre mulher e natureza, nessa perspectiva e nas discussões do ecofeminismo, traz grandes ganhos à sociedade, uma vez que empodera as mulheres através de um viés que pretendem se afastar dos ditames do patriarcado.

Outra dimensão importante do movimento ligado a uma essência feminina está relacionada aos estudos literários. O feminismo da diferença, na área literária, vai apresentar a *escrita feminina* (CIXOUS, 2007) como uma possibilidade de recuperação da mulher no campo cultural e de produção de saberes e conhecimentos. A escrita feminina seria uma maneira de trapacear com o sistema falocêntrico da linguagem, por meio de uma potência subversiva que emana do corpo. Ter uma escrita feminina seria, portanto, conseguir se conectar com o que há de feminino no corpo da mulher e entendê-lo dentro de uma perspectiva que não colabore com o falocentrismo. A escrita feminina seria consonante com o escrever mulher – um fazer-se no texto literário que nasça de um corpo fêmeo e que, por ser fêmeo, possui uma outra linguagem, que não é aquela que se

Parliament” (quoted from Moi 1999, 18). It would be inappropriate to grant women political rights, as they are simply not suited to have those rights; it would also be futile since women (due to their biology) would simply not be interested in exercising their political rights. To counter this kind of biological determinism, feminists have argued that behavioural and psychological differences have social, rather than biological, causes.

relaciona com o mundo masculino representado pela linguagem simbólica (KRISTEVA, 1984). A potência subversiva e libertadora que a escrita feminina dá a nós mulheres é imensa e nos faz refletir e ousar enfrentar os ditames patriarcais na arena discursiva.

Pudemos observar com a perspectiva do essencialismo de tipo que, ao mesmo tempo em que essa posição é nefasta para as mulheres – uma vez que legitimou a sua impossibilidade de atuação no mundo público e lhes privou de suas próprias capacidades físicas, intelectuais, emocionais dentre outras, tornou-se uma possibilidade real de mudança social quando foi adotada por movimentos feministas. Mas talvez o problema mais grave encontrado pelas feministas que se opõem a esse essencialismo biológico esteja relacionado à impossibilidade de abrangência dessa essência. Quando o discurso da essência de gênero, ou o essencialismo de tipo, atinge as mulheres, ele pretende com isso universalizar a demanda feminina através de uma imagem quase arquetípica da femininidade, que exclui por si só todas as mulheres que não se enquadram dentro dessa tela. Ou seja, ele cria uma categoria dita mulher/feminino, que é pré-definida e antecede a própria existência material das mulheres. Já nos deparamos com os perigos de uma universalização no primeiro capítulo dessa pesquisa – ao apontar que o homem, enquanto suposto universal, exclui todas as possibilidades de cidadania das mulheres, seja na política, na cultura, na economia ou na linguagem. Portanto, precisamos deixar claro o que a essência feminina apresenta. A mulher universal ou o feminino universal está mais aproximado de uma mulher branca, de classe alta, detentora dos meios de produção, heterossexual, independente e adulta, do que de uma mulher jovem ou idosa, negra, bissexual, lésbica, pobre, trabalhadora e da periferia, por exemplo. Além disso, se a essência está ligada ao corpo – e em inúmeras vezes as discussões dessa essência se ligam ao corpo biologicamente feminino, ou seja, possuidor de útero, vagina, ovários e que menstrua –, ela exclui automaticamente todas as mulheres transgêneras ou as pessoas transgêneras femininas, fazendo com que essas mulheres não alcancem jamais um *status* de mulher e permaneçam na margem do sistema de poder continuando subjugadas, oprimidas e violentadas por um sistema sociocultural que não as reconhece, ou que, quando as reconhece, coloca-as numa posição de subalternidade.

Para endossar a discussão acerca das limitações do feminismo que se liga à essência biológica de gênero, lemos a seguir o posicionamento de Léa Tosold (2010):

A possibilidade de se gerar um diálogo potencialmente transformador através da inclusão de políticas da diferença na esfera pública pode ficar comprometida: o mesmo essencialismo que torna possível a estabilização de

sujeitos coletivos visando o questionamento dos mecanismos de reprodução das desigualdades estruturais na esfera pública pode acabar comprometendo a possibilidade de que tal questionamento venha a ser verdadeiramente transformador, uma vez que a suposta preexistência de determinados interesses de grupo não pode se tornar objeto de debate na esfera pública sem que a própria politização dos atores coletivos seja também posta em xeque. (TOSOLD, 2010, p. 171)

Ou seja, o que teremos com as políticas geradas pelos movimentos de políticas da diferença, fundadas no essencialismo de tipo, é uma política voltada a apenas um grupo determinado, que pretensamente representaria todas as pessoas incluídas nesse tipo. Todavia, como vimos acima, embora as pretensões sejam otimistas, cairíamos novamente num falso universal, que manteria uma discriminatória hierarquia social.

Encontradas as limitações do essencialismo de tipo, vamos nos deter um pouco no essencialismo individual, manifestado através do uniessencialismo do sujeito social. Charlotte Witt discute em sua obra *The Metaphysics of Gender* (2011) o motivo do essencialismo ser importante para o movimento feminista que aspiram a emancipação da mulher na sociedade patriarcal. Para a autora, quando parte do movimento feminista nega o essencialismo e se recusa a se debruçar sobre ele, a possibilidade de uma virada no estatuto social da mulher diminui, uma vez que aquilo que, para a autora, é o aspecto fundante do papel social da mulher é ignorado. Para Witt (2011), existem dois tipos de essencialismo: o essencialismo de tipo e o essencialismo individual. Contudo, ela assevera que o indispensável para o pensamento crítico é o essencialismo individual, uma vez que ele aponta para as características e propriedades que fazem de um ser único no mundo.

Para tanto, ela se vale do conceito de uniessencialismo, com raízes em Aristóteles, que propõe que o que faz de um indivíduo único é a soma de partes diferentes unidas em um novo indivíduo; ou seja, o uniessencialismo “é a visão de que a sua essência unifica um monte de partes em um novo indivíduo”²⁴ (WITT, 2011, p. 75, tradução minha). Para Witt, o essencialismo individual articularia a *trindade ontológica* (WITT, 2011) de todos os seres de modo a haver apenas um *self* uniessencial²⁵: o organismo humano, pessoa e o indivíduo social. Mas o que seria essa força geradora de um indivíduo unificado? Para a

²⁴ [uniessencialism] is the view that its essence unifies a heap of parts into a new individual. (WITT, 2011, p. 75)

²⁵ Para Witt (2011), o termo *self* se refere à unidade da trindade ontológica em um único ser, que teria implicações práticas, ou seja, que poderia atuar de maneira autoconsciente no mundo a partir de sua autorreflexão acerca de seus próprios processos enquanto organismo humano e enquanto indivíduo social. O *self*, para a autora, só se compreenderia ocupando uma posição social, ratificando a premissa de que o gênero tem caráter social.

autora, esse é o papel do gênero. Entendendo que o indivíduo social é aquele que ocupa posições sociais – tais como irmãs, professoras, pais, sociólogos – a autora vai discorrer de como o gênero é o *maior papel social* (WITT, 2011) de qualquer ser humano e por que o gênero se funda no social, e não no biológico, como seria definido pelos autores que defendem o determinismo biológico.

Charlotte Witt (2011) propõe uma trindade ontológica por entender que cada uma das partes dessa trindade responde a perguntas ontológicas de diferentes ordens e, por esse motivo, não podem ser agrupadas em apenas uma explicação, ou numa unidade ontológica. O *organismo humano*, para a autora, é o indivíduo membro da espécie humana “que realiza o genótipo humano ou satisfaz quaisquer outros critérios que são propostos para definir os membros de uma espécie. Organismos humanos são sujeitos à normatividade biológica ou funcional” (WITT, 2011, p. 54, tradução minha)²⁶. Esse organismo humano não faria nada além de realizar suas funções normatizadas pela própria natureza de sua espécie, sem implicações no mundo social, o que faz com que as suas características funcionais e biológicas não interfiram na sociedade, uma vez que, para existir, o organismo humano independe do meio social.

Por *pessoa*, Witt (2011) define indivíduos que possuam uma perspectiva em primeira pessoa e sejam capazes de autorrefletir e de ter autoconsciência. Nesse sentido, é uma atividade centrada no eu que não perpassa o mundo social. Essa característica central da pessoa é que faz com que ela possa ter autonomia. Mas o que a separa do indivíduo social é exatamente o fato de que, para ter a faculdade de autorreflexão e autoconsciência, o indivíduo não precisa se relacionar com o mundo social.

Já como *indivíduo social*, Witt (2011) define o ser que tem um papel ou mais papéis a desempenhar na sociedade. Ele ocupa posições sociais e vive ao desempenhar essas funções. Para a autora, o organismo humano é o que dá a possibilidade de materialidade tanto para a pessoa quanto para o indivíduo social.

Vale ressaltar que, para Witt (2011), a coexistência dessas três entidades em um ser é possível, mas não indispensável, e que o que vai realizar a mudança nessa perspectiva é o indivíduo social. Por exemplo, eu nasci em Cuiabá e sempre morei aqui. Portanto, meu organismo humano é um e minha capacidade reflexiva também é coerente com ele. Desempenho papéis sociais ligados não apenas a minha origem, ao meu gênero, mas aos lugares que ocupo hoje – filha, tia, neta, esposa, doutoranda de um programa de

²⁶ [...] who realize the human genotype or satisfy whatever other criteria are proposed to define species membership. Human organisms are subject to biological or functional normativity (WITT, 2011, p. 54)

pós-graduação em literatura, ex-professora de uma escola Waldorf, ex-professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, entre outros. Mas se, por um acaso, na infância eu tivesse mudado de país por definitivo, eu continuaria tendo o mesmo organismo humano que possuo hoje, mas tanto a minha capacidade autorreflexiva quanto o meu indivíduo social seriam diferentes, uma vez que eu ocuparia diferentes posições sociais das quais ocupo hoje. Ter sido criada em um outro contexto social – um outro país, por exemplo – me faria ter uma capacidade reflexiva diferente da que possuo hoje em virtude das oportunidades e das construções sociais que estivessem ao meu entorno; muito provavelmente eu ocuparia outras posições sociais que também me transformariam em um indivíduo social diferente do que o que sou hoje. Logo, enquanto um ser uniessencial, eu seria diferente daquele que sou hoje, embora continuasse a ser um organismo humano, uma pessoa e um indivíduo social.

O ponto central na discussão de Witt (2011) está relacionado ao que ela chamou de *mega papel social*. Para a autora, o que unifica todos os papéis sociais de um indivíduo num novo *self* é o gênero. Este, portanto, seria fundado no social e não no biológico, tendo implicações práticas na vida do *self*. A autora define o mega papel social da seguinte maneira:

Mega papel social é o elemento normativo dominante em nossas vidas sociais – não como uma parte discreta, mas como o papel que é anterior a nossos outros papéis sociais e prioriza (define e organiza) todos eles. (WITT, 2011, P. 87, tradução minha).²⁷

Uma maneira de perceber as implicações do gênero enquanto um mega papel social é compreender que, quando as normas dos papéis sociais a nós atribuídas entram em colapso e se chocam, a maneira que encontramos de resolvê-lo é a partir do que é mais fundante em nós enquanto indivíduos sociais: o gênero. Esse é o princípio organizador que nos faz encontrar a solução para os embates sociais individuais.

Cabe, nesse momento, fazer um retorno a Beauvoir (2009). A autora, em seu aclamado livro *O segundo Sexo* (2009), discorre sobre o fato de que os homens não precisam se identificar enquanto homens para iniciarem os seus discursos, uma vez que entende-se que o masculino é o gênero que pertence às esferas do público e do intelecto, por exemplo. No entanto, as mulheres precisam fazer afirmações do tipo “falo isso porque

²⁷ Mega social role is the dominant normative element in our social lives – not as a discrete part, but as the role that is prior to our other social roles and prioritizes (defines and organizes) all of them. (WITT, 2011, p. 86)

sou mulher” e, se não fazem essas afirmações, a assertiva vem de seu interlocutor. O que isso nos pode fazer pensar? Em consonância com Witt (2011), podemos afirmar que essa argumentação de Beauvoir (2009) está fundamentada exatamente no que Charlotte Witt (2011) chama de mega papel social. Uma mulher precisa estabelecer – ainda que na fala – qual a sua posição social para que possa falar, em especial porque ela, em virtude de seu gênero, não deveria pertencer ao espaço público.

A partir dessa constatação do mega papel social, Monique Witt assevera que uma mudança de gênero – como na vivência das pessoas transgêneras – acarreta uma mudança completa de um indivíduo social, uma vez que os papéis sociais desenvolvidos por essa pessoa teriam uma nova estrutura fundante; no caso, o novo gênero com o qual ela passa a se identificar.

Uma crítica possível a Charlotte Witt poderia dizer respeito ao tratamento que a autora dá ao corpo. Como se observa, o corpo faz parte do organismo humano, mas não estaria relacionado à construção de gênero, uma vez que este é fundado no social. Logo, qual seria o papel do corpo na opressão de gênero, já que o argumento central do essencialismo biológico, no que concerne à inferioridade da mulher, está relacionado ao corpo? Para a autora, esse questionamento não teria sustentação filosófica, uma vez que o organismo humano – o corpo – não seria da mesma ordem ontológica do indivíduo social. Portanto, não caberia questionar o gênero em vias do corpo. Contudo, Witt (2011) reconhece que as implicações do corpo a partir do *self* existem. Para a autora, “nós somos corporificados porque os organismos humanos constituem indivíduos sociais e muitas posições sociais reais requerem ocupantes corporificados” (WITT, 2011, p. 114, tradução minha)²⁸. Ou seja, o corpo só se relacionaria com as questões de gênero quando as demandas dos papéis sociais do indivíduo exigissem um corpo que atua. Com essa afirmação, entende-se que, para a autora, uma opressão ou até mesmo uma definição de essência que se fundamenta no organismo humano não teria lugar no indivíduo social.

Gênero é, portanto, para Charlotte Witt, uma essência social e só se relaciona com o corpo – organismo humano – porque, enquanto sujeitos sociais, ocupamos papéis e funções sociais que precisam do corpo, como, por exemplo, quando precisamos tomar decisões sobre ações em que precisaríamos estar em dois lugares ao mesmo tempo. Não é possível para um corpo físico realizar tal façanha, portanto precisamos decidir onde iremos. De acordo com Witt (2011), um dos fatores principais que nos faz decidir é o

²⁸ We are embodied because human organisms constitute social individuals and many actual social positions require embodied occupants. (WITT, 2011, p. 114)

nosso gênero. Portanto, o gênero tem implicações práticas nas ações do corpo, sendo necessário ter um corpo para agir enquanto indivíduo social. E enquanto indivíduos sociais, nós agimos de acordo com nossos papéis sociais, em especial o gênero. Logo, o gênero se instauraria no corpo a partir da demanda dos papéis sociais e não o inverso. Portanto, para tal perspectiva, o corpo não determina o gênero. O corpo – ou organismo humano – obedece apenas às leis de sua natureza física (o que não depende de qualquer relação do indivíduo social). O corpo não é um papel social, mas ele é largamente utilizado nos papéis sociais: “Mas a corporificação sozinha não fornece o princípio de unidade dos indivíduos sociais, porque eles requerem um princípio normativo de unidade” (WITT, 2011, p. 114, tradução minha)²⁹.

A intenção de Charlotte Witt (2011) é a mudança social – demanda comum a todos os movimentos feministas. Ao invés de se aproximar de um essencialismo de tipo embasado em um determinismo biológico, o que a autora propõe é compreender de que modo o gênero é formado pelo e para o social e como ele se torna um aspecto indispensável para as nossas vidas. A leitura de Witt é interessante e importante para os debates feministas e de gênero, mas em certa medida aponta apenas para um determinismo social de gênero específico, sem propor maneiras práticas de como utilizar essa ferramenta teórica para a mudança social. Por sua vez, a leitura de um essencialismo social quase que estigmatiza os papéis sociais atribuídos às mulheres dando a eles um estatuto de imutáveis e pré-determinados. Como a autora ressalva, além de nós mulheres termos que seguir certos padrões de ação, somos julgadas pela competência em exercer essas ações dentro dos padrões pré-estabelecidos.

Apesar da afirmação de Charlotte Witt (2011) de que, a partir de sua teoria ontológica, o gênero é fundado no social, é possível perceber que a mudança na dinâmica dos papéis sociais é fundamental para uma prática que pretende combater a opressão das mulheres. Para a autora, sua pesquisa “é de clara importância para auxiliar a documentar a natureza complexa e persistente de discriminação contra as mulheres” (WITT, 2011, p. 129, tradução minha)³⁰. Contudo, a proposta de um essencialismo, ou melhor, de uma essência de gênero, pressupõe que exista algo que conecte a todas as mulheres e não

²⁹ But embodiment alone does not furnish the principle of unity for social individuals, because they require a normative principle of unity. (WITT, 2011, p. 114)

³⁰ This research is of clear importance in helping to document the complex and persistent nature of discrimination against women. (WITT, 2011, p. 129)

argumenta ou debate a questão das diferenças que existem nesse grupo denominado *mulheres*.

Mas ainda problematizo: se há um essencialismo uniessencial de gênero que é marcado através dos papéis sociais, isso significa que ele é base estruturante dos seres humanos na sociedade. Se houvesse a derrubada do patriarcalismo, do neoliberalismo capitalista, essa suposta essência seria modificada? Quando pensamos em essência, pressupomos algo imutável, anterior ao ser humano. Assim, precederia a interação social, portanto, não sendo definida pelo sistema social. Para Cyrino (2011),

A construção social do masculino e do feminino não é homogênea na sociedade e esta construção é atravessada por variáveis como a classe social, os valores do grupo social de origem, e o tipo de socialização, etc. Estas variáveis devem ser integradas à análise sob pena de se incorrer em um essencialismo de gênero que considera “homens” e “mulheres” como categorias homogêneas. (CYRINO, 2011, p. 85)

De fato, se observarmos as diversas culturas e povos, notaremos que as expectativas em relação aos gêneros são modificadas, mas, como afirma Witt (2011), ainda é o gênero o motivo de funcionamento de certas engrenagens sociais. A recorrência da homogeneização do gênero é um risco que continua excluindo grande parcela da população que não se enquadra dentro dos padrões esperados pela sociedade. O reconhecimento de uma sociedade sem gênero, ou com uma pluralidade de gêneros, precisaria se ligar intrinsecamente a um movimento que não é da ordem do universal; caso contrário, continuaria a invisibilizar todas as outras performances de gênero que há na sociedade, embora ocultadas, excluídas e violentadas.

Na discussão do gênero enquanto uniessência do indivíduo social, talvez ainda consiga fazer uma interseção com a questão da escrita feminina. Quando se pensa na escrita feminina como uma força que, para além da biologia, conecta todas as mulheres pela posição em que ocupam na sociedade quando escrevemos algo com o corpo, este corpo é implicado em uma posição de indivíduo social que desempenha papéis na sociedade. Dessa forma, nós mulheres não compartilharíamos apenas um corpo biológico, mas também as opressões e complexidades de ser mulher. Reforçando a ideia de que o mega papel social de qualquer indivíduo é o gênero, nós mulheres partilharíamos uma essência inegável que faz com que atuemos de maneiras específicas no mundo. Desse modo, quando escrevemos com o corpo, escrevemos também de uma posição específica dentro da dinâmica social e, além de compartilharmos a matriz feminina, partilhamos o lugar

de enunciação. Sob a perspectiva da uniessência do indivíduo social, enquanto mulheres, teríamos a capacidade de autorrefletir sobre as opressões ditadas pelo patriarcado e pelo falocentrismo e, por isso, o movimento revolucionário e subversivo de escrever numa linguagem própria só poderia acontecer através de um *self* motivado tanto por um organismo humano fêmeo quanto por uma posição feminina no jogo social.

O que mais intriga em relação aos possíveis essencialismos de gênero apresentados acima é que, quando falamos de essência, deparamo-nos com uma noção de algo que precede a existência do próprio ser. Essência seria algo predestinado e, de certa maneira, imutável. Seja ela fundada em um corpo biológico, seja ela fundada num indivíduo social, ela remete a uma impossibilidade de mudança logo de partida.

Logo, um essencialismo de gênero não é capaz de dar conta da *eu lírica*, porque esta não pretende demarcar apenas um lugar específico, desprivilegiado ou não, das mulheres. A eu lírica se comporta no discurso e na literatura enquanto uma subversão performática das possibilidades dos femininos impressos, via corpo e via letra. A eu lírica não se pretende universal – e as teorias essencialistas, ao buscarem uma essência, trazem consigo uma demanda universalizante: é o um que representa todos; ou uma para representar todas. A eu lírica se faz no aqui e agora de cada performance que se identifique enquanto feminina, seja numa procura por uma autenticidade, seja na subversão da parodização do próprio gênero. Então, não há essência mulher: há performances politicamente empenhadas que aparecem através da poesia ou da leitura crítica feminista.

2.3 Tornar-se mulher: uma construção social

Entre as grandes reflexões de Simone de Beauvoir, em seu livro publicado pela primeira vez da década de 1960 na França, *O segundo sexo*, duas são de grande importância para os feminismos e também para essa pesquisa. São elas: “o que é a mulher?” (BEAUVOIR, 2009, p. 5) e “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, P. 1433). As discussões acerca do que é a mulher são múltiplas e já apresentei aqui algumas das perspectivas teórico-políticas que a reduzem a um determinismo biológico, a um fim e imanência próprias de quem nasce com um útero e é designada mulher. Mas, como Beauvoir (2009) afirma, nem todas as mulheres que nascem com úteros são consideradas mulheres para a sociedade. Mulher seria aquela que se enquadraria nos padrões (ou imposições?) sociais de feminilidade ditados por um mundo masculino e patriarcal, portanto não lhe é permitido extrapolá-los – em uma

subversão das identidades de gênero impostas, ou na entrada no mundo político, por exemplo. Dessa forma, negras, lésbicas, bissexuais, pesquisadoras, políticas, prostitutas, entre outras, não seriam mulheres, mas apenas fantasmas que fazem semblante de mulher. Nas palavras da filósofa, “[a] mulher aparece como o negativo, de modo que toda a determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade” (BEAUVOIR, 2009, p. 5). A partir daí, temos que a definição de mulher não pode satisfazer senão o homem. Mas, quando Beauvoir postula que mulher é algo que nos tornamos, podemos começar a construir um caminho sobre o gênero que se afasta cada vez mais das demandas do determinismo essencialista e nos aproximar da construção social do gênero, para podermos dar o passo de pensar na própria revolução dos gêneros a partir da problematização e subversão de seu estatuto ontológico.

As contribuições de Beauvoir para as mulheres, os estudos feministas e os estudos de gênero são imensas, mas talvez a que mais nos importe nesse momento é que, com a sua mais célebre frase, começaram-se a estabelecer as noções de que existe uma diferenciação entre gênero e sexo. “Tornar-se mulher” contribui para a compreensão de que o gênero não é dado pela natureza em si, e sim algo que se relaciona com a construção social, cultural e com os mega papéis sociais (WITT, 2011). Vale ressaltar de pronto que Butler (2016) considera que, além do gênero, o sexo também é uma categoria socialmente construída, mas nos aprofundaremos nesse aspecto conceitual na próxima subseção deste capítulo.

Recorrer à célebre frase de Beauvoir (2009) é apontar que, nesse momento histórico, nascia – embora ainda não com a nomenclatura hoje em voga – a articulação de gênero enquanto construção social. O passo para problematizar a noção de que tanto a feminilidade quanto a masculinidade eram resultados da anatomia e fisiologia dos corpos, foi dado pela filósofa francesa em seu estudo sobre a mulher, o qual culminou na obra citada. A cientista social Heleieth Saffioti discorre sobre a importância dos estudos e do postulado da filósofa francesa uma vez que, na afirmação de Beauvoir, “reside a manifestação primeira do conceito de gênero. Ou seja, é preciso aprender a ser mulher, uma vez que o feminino não é dado pela biologia, ou mais simplesmente pela anatomia, e sim construído pela sociedade” (SAFFIOTI, 2009, p. 160). O aprender a ser mulher se dá nas relações estabelecidas socialmente; portanto, dentro de cada sociedade, encontramos padrões de comportamentos pré-estabelecidos para os gêneros, que, de certa maneira, classificam-nos e ordenam as suas possibilidades de existência. Não se torna mulher da mesma maneira em todos os lugares.

Dessa forma, quando a feminista francesa lança a máxima mencionada acima, ela, pela primeira vez, afirma que não é a genitália de uma pessoa que estabelece o seu gênero e muito menos – ampliando-se aqui a proposta de Beauvoir – a sua identidade de gênero. Beauvoir aponta que as atribuições dadas a cada gênero nada mais são do que a construção social das mesmas em virtude da manutenção de determinado sistema político e econômico; no caso, do patriarcado. Quando Beauvoir (2009) lança o seu livro *O segundo Sexo*, ela propõe uma reflexão acerca dos mecanismos sociais que oprimem e subjagam as mulheres – mesmo que, naquele momento, ela estivesse se referindo a uma mulher enquanto representante de todas, quase uma universal – através de uma lei dita inalterável, mas que é construída em favor dos homens. Logo, lança as bases conceituais para que se compreenda que, enquanto o sexo seria algo dado pela própria biologia do corpo, o gênero teria suas raízes nas relações existentes na sociedade, cultura, economia, educação e leis. A filósofa lança mão, portanto, do ideário de que o sexo está para a natureza enquanto o gênero está para a cultura.

Desse modo, pode-se entender que o gênero é construído e atribuído a uma pessoa desde o momento em que ela nasce ou, nos dias de hoje, quando a mãe faz um ultrassom que dá a ver a genitália do bebê. No ato de fala perpetrado pelo profissional de saúde, “é uma menina” ou “é um menino”, o mundo material começa a se fazer em forma de gênero para esse ser humano que ainda não nasceu ou que terminou de se materializar em um só corpo. Ou, como afirma Butler, “[a] marca do gênero parece ‘qualificar’ os corpos como corpos humanos; o bebê se humaniza no momento em que a pergunta ‘menino ou menina?’ é respondida” (BUTLER, 2016, P.193). A partir desse momento, desse ato de fala, escolhe-se um nome e vestimentas para o bebê condizentes com o gênero que lhe foi atribuído e, à medida que a criança vai crescendo, suas ações são incentivadas ou cerceadas através do que a sociedade convencionou chamar de atitudes femininas ou masculinas. A criança, portanto, se torna mulher ou homem dentro do que a cultura apregoa como padrão e norma para ambos os gêneros. Portanto, o gênero é formado por “normas externamente impostas que prescrevem e proscovem os comportamentos desejados para os indivíduos de acordo com características moralmente arbitrarias” (REILLY-COOPER, 2016, n.p.). Para Beauvoir, o tornar-se mulher ou homem vai muito além desse momento e se dirige aos padrões de comportamento que vão sendo adquiridos e moldados de acordo com as exigências socioculturais.

O gênero seria, pois, estabelecido através da leitura da cultura de cada sociedade. É possível encontrar algumas (muitas) semelhanças entre as sociedades em relação aos

comportamentos esperados para cada gênero; também as diferentes intersecções que atravessam a própria noção de gênero (como raça, classe e sexualidade, por exemplo) podem se assemelhar, mas todas elas são fruto de uma história sociocultural e econômica. Scott (2012) afirma que são esses processos de diferenciação social (gênero, classe, raça, orientação sexual) que vão produzir exclusões e escravizações, uma vez que não se observa com criticidade de que maneira se produzem as relações de poder inseridas nessas diferenciações sociais. Quando não se problematiza a estrutura de poder, o que acontece, segundo a autora, é que se encontram brechas para justificá-la através de termos biológicos ou de inferioridade racial, por exemplo. Vale ressaltar que o processo de globalização e do *boom* da *internet*, ao mesmo tempo em que propagam diferentes culturas, também incentivaram um processo de troca de signos entre elas, aumentando o alcance da ocidentalização dos países e fortificando cada vez mais um ser humano universalmente impraticável. O discurso do essencialismo em vias de uma não problematização das diferenças sociais (sexuais, de classe, de gênero etc.) está sendo cada vez mais contestado e posto à prova com os debates feministas, dentre outros. São esses debates que tornam clara a impossibilidade de que o gênero seja dado pela biologia dos corpos. Segundo Saffioti (2003), o essencialismo determinista do gênero é impraticável porque todas as

[...] atividades humanas são medidas pela cultura, pois é graças a este verdadeiro arsenal de signos e símbolos que aquelas atividades adquirem sentido e os seres humanos tornam-se capazes de se comunicar. Desta sorte, ao nível da sociedade, não existem fenômenos naturais (SAFFIOTI, 2003, p. 53).

Deixando, portanto, totalmente de lado a possibilidade de uma imanência de gênero advinda do corpo biológico, proponho, nesta seção, discutir de que maneira o discurso feminista propõe que o gênero é uma construção social e como essa construção é efetivada na vida das mulheres de modo a aprisioná-las ou libertá-las na vida em sociedade e em suas possibilidades de ser.

Se gênero é uma construção social, ele também preconiza as diferentes facetas das relações de poder inseridas dentro da sociedade que o molda. Dessa forma, as definições de feminino e masculino perpassam pelas relações de poder estabelecidas a partir da diferença sexual em favor da manutenção de um sistema que privilegia o gênero masculino em detrimento do gênero feminino. A pesquisadora Silvia Cristina Yannoulas (1994) discute, em seu artigo *Iguais mas não idênticos*, como a noção de gênero enquanto construção social foi ganhando espaço dentro dos movimentos feministas. Ao historicizar

a aplicação do termo, a autora apresenta os postulados que levaram a compreender o gênero dentro de uma mesmidade e o gênero a partir da diferença sexual.

Yannoulas (1994) chama de discurso racionalista aquele encabeçado pelo movimento feminista da década de 70 do século XX na França. Para essa perspectiva do feminismo, seria possível eliminar as diferenças de gênero com a derrubada da dominação patriarcal, uma vez que era no patriarcalismo que as diferenças dos sexos se manifestariam enquanto assimetrias. Dessa maneira, o gênero seria apenas uma parte daquilo que está inserido na dominação das mulheres.

A realidade dos homens e das mulheres não é redutível às categorias feminino e masculino. As diferenças sexuais são ensinadas pela dominação e essa dominação está inscrita no real sob múltiplas maneiras sem que uma única causa ou origem histórica as torne compreensíveis. (YANNOULAS, 1994, p.9)

O vislumbre de uma sociedade que procedesse com o apagamento do gênero seria, portanto, a única possibilidade da eliminação do patriarcado e, como consequência, das relações de dominação e subjugação. No entanto, esse discurso construiu-se através de uma *ideologia do mesmo* (YANNOULAS, 1994), que acabava por apregoar a existência de apenas um *sexo/gênero* através da eliminação das diferenças. Tal apagamento completo das diferenças levaria não a outra coisa que, novamente, a predominância do masculino, pois, como discutido no capítulo anterior, seria fundada em um falso universal. É também na lógica do mesmo que se apaga toda e qualquer outra marca substancial na vida de um sujeito, como sua orientação sexual, raça e classe social, por exemplo. Para Yannoulas, “[o] movimento confundia ser iguais com ser idênticos” (YANNOULAS, 1994, p. 10) e foi exatamente aí, segundo a autora, que o movimento feminista francês da década de 70 se cindiu, transformando-se em diversas correntes feministas. Para Yannoulas (1994), a cisão da década de 70 foi importante na medida em que possibilitou novas discussões geradas a partir de diferentes pontos de vistas. A autora argumenta que os ganhos dessa cisão apareceram em torno de vinte anos após a fase descrita acima, quando se fortaleceu nos movimentos feministas que:

a) a sociabilidade entre as mulheres não pode definir-se pela fusão e equalização, b) a diferença merece ser pensada também em termos positivos e c) a diferença instaura-se não só entre as mulheres e o mundo, mas também entre as próprias mulheres e entre o sujeito mulher e a condição mulher (YANNOULAS, 1994, p. 10-11)

Dessa forma, novos parâmetros para olhar a mulher foram colocados no jogo da diferença sexual/diferença de gênero, e a lógica do mesmo foi abolida. Vale ressaltar que se abriu a possibilidade de ver o gênero feminino nas múltiplas possibilidades de ser mulher, levando-se em consideração que existem outras interseções que moldam a própria condição das mulheres.

A feminista norte-americana Joan Scott, ícone da virada para os estudos de gênero dentro dos feminismos, define gênero como a “organização da diferença sexual” (SCOTT, 1994, p. 13); contudo, esta diferença sexual não é dada através de uma essência biológica determinista. A autora explica:

[...] gênero é a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluindo aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida. Não podemos ver a diferença sexual a não ser como função de nosso saber sobre o corpo e este saber não é “puro”, não pode ser isolado de suas relações numa ampla gama de contextos discursivos. A diferença sexual não é, portanto, a causa original da qual a organização social possa ser derivada em última instância – mas sim uma organização social variada que deve ser, ela própria, explicada. (SCOTT, 1994, p. 13)

Desse modo, a feminista dá subsídios para compreender que a própria diferença sexual, que era considerada um atributo biológico, é fundada pela cultura social e a sua dinâmica não é construída senão nas relações discursivas. As identidades de gênero, nesse sentido, passam a existir no momento em que são construídas e constituídas no discurso, estabelecendo interseções entre raça, classe, etnia e sexualidade (BUTLER, 1993).

Joan Scott (1995) propõe que as relações de poder atribuídas pela diferença sexual são social e historicamente construídas e que elas se modificam de modo constante e contínuo. Para a historiadora, aplicar um método de análise embasado no pós-estruturalismo derridiano e foucaultiano é indispensável para a análise do comportamento de poder que está contido na história da diferença sexual e, então, gera a construção social do gênero. Scott afirma que, através de uma análise que se propõe a realizar um processo arqueológico do saber, bem como a desconstrução dos significados para compreender a maneira como valores e poder são atribuídos às noções de feminino e masculino, é possível que consigamos implementar uma ruptura no modo de construir conhecimentos. Assim, trazer não apenas as mulheres à história, mas também os mecanismos sistemáticos das exclusões e opressões que invisibilizam os grupos oprimidos.

A partir disso, a autora propõe que gênero seja considerado uma *categoria analítica* (SCOTT, 1988) e, portanto, passível de compreensão através de um procedimento de análise arqueológico-desconstrucionista que leva em conta o social enquanto conjunto de significados construídos, os quais são produto e matéria-prima das relações de poder. Enquanto categoria analítica, o gênero se relaciona também ao modo como as atribuições de masculinidade e feminilidade são impostas aos seres de maneira interligada: não é possível atualmente em nossa sociedade estabelecer o que é o feminino sem a existência do masculino – e vice e versa –, nem prescindir das relações de poder atribuídas às duas partes dessa polaridade. O feminino e o masculino figurariam como negativo e positivo de um *corpus* político de poder; logo, a partir desse *corpus*, seria estabelecido o quanto um e outro estão intrincados no social. Para a autora a própria definição de gênero

[...]rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. Em vez disso, o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres. “Gênero” é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. (SCOTT, 1995, p. 75)

A partir dessa percepção de gênero, é possível estabelecer um estudo mais aprofundado sobre as relações sociais e as opressões advindas das camadas de poder. Empreender um percurso analítico de gênero possibilita uma alavancada na desmitificação social acerca do que é ser mulher e do que é ser homem. Logo, para Scott, “[a] história feminista deixa então de ser apenas uma tentativa de corrigir ou suplementar um registro incompleto do passado, e se torna um modo de compreender criticamente como a história opera enquanto lugar da produção do saber de gênero” (SCOTT, 1995, p. 25).

Ao abrir a possibilidade de construir e recuperar uma história feminista da humanidade, Scott (1995), além de evidenciar a participação das mulheres nos fatos e acontecimentos históricos, problematiza a maneira como o sistema socioeconômico e cultural coercivamente excluiu e exclui as mulheres dos locais públicos e apaga-as da vida política. Vale ressaltar que, ao desvelar os mecanismos sistemáticos que definem os gêneros e conseqüentemente a participação das pessoas na vida pública, é possível fazer

uma análise mais ampla dos eventos atuais que estão oprimindo as mulheres nas sociedades contemporâneas (como o ainda grande desnível salarial entre homens e mulheres, os retrocessos nas questões sobre o aborto, sobre o feminicídio, entre outros). Ademais, contribui-se para fortalecer a luta política que se articula para o empoderamento feminino e a luta contra a opressão das mulheres.

Dessa forma, constrói-se o argumento de Joan Scott (2012), de que o gênero é o campo no qual a contestação política embasada nos interesses de poder se manifesta. Scott (2012) discute que, embora embasado na diferença sexual, o gênero não é dado de maneira estável. O que ocorre é que a sua instabilidade e complexidade levam a termo várias manifestações diferenciadas do feminino e do masculino, as quais, como discutido acima, vão aparecer de acordo com os interesses políticos vigentes.

A ideia mais radical de entendimento de gênero é sobre a concepção de várias definições de homem/mulher, masculino/feminino, na sua complexidade e instabilidade. É sobre as lutas para manter os significados no lugar (impor e fazer cumprir as normas) e lutas para resistir ou derrubá-los. É sobre os interesses que motivam essas lutas, as apostas e os apostadores. Seu alcance se estende para além das mulheres e homens, masculino e feminino chegando às grandes estruturas e processos (tal como capitalismo e nacionalismo) nos quais e pelos quais relações sociais são formadas e fronteiras políticas patrulhadas. Nesta perspectiva, gênero nos lembra que não há representação inequívoca das mulheres, que isto sempre é uma questão de política. (SCOTT, 2012, P. 337)

Se não há representações inequívocas das mulheres – e dos femininos –, isso significa que as possibilidades de se *tornar* mulher e homem serão flutuantes e instáveis não apenas em relação às diferentes sociedades e tempos, mas também em função das variadas relações de poder que se perpetuam no mundo. Como sugere Butler (2016), ao fazer uma leitura exaustiva dos mecanismos de poder apresentados por Foucault, a própria noção de gênero se funda no discurso e este, por sua vez, é responsável pela manutenção das instituições de poder, que se fortalecem através do próprio discurso. Por isso, a autora assevera que “se tornou impossível separar as noções de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (BUTLER, 2016, p. 21).

Pode-se notar, portanto, que não é apenas social e historicamente que os gêneros são construídos e mantidos no discurso; a própria instituição jurídica cria essas identidades para poder *representá-las*. Gera-se, com isso, mais uma vez, ainda que alerta sobre as interseções possíveis, sujeitos identitariamente representados enquanto femininos – ou mulheres. A criação desses sujeitos dentro de uma ordem social em que se precise de um aparato jurídico está vinculada necessariamente à possibilidade de

representá-los legalmente. Dessa forma, o sujeito não fala por si, mas é representado dentro de um sistema que cria as suas próprias possibilidades de existência. São essas relações de poder que vão se constituindo e apresentando os lugares devidos onde os gêneros – e as identidades que por eles são produzidas – podem circular e fazer-se. Há uma comunhão entre o sistema identitário e sua construção social, política e cultural, detectada historicamente quando se analisa a maneira como os sujeitos podem ocupar – ou se restringirem a – determinados espaços sociais.

Os atuais embates políticos no Brasil são um modo de compreender o quanto o gênero está implicado no social. Ressalto, por exemplo, a imagem da mulher que está se estabelecendo pela máquina do poder público no Brasil durante e após o Golpe contra a democracia, que teve seu auge com o impedimento da presidenta Dilma Rousseff em 2016 (ARAÚJO, 2018). Durante as preparações para o golpe, tanto a mídia quanto os cidadãos que articularam ou colaboraram com o ataque à democracia veicularam imagens da presidenta em que ela aparecia como uma pessoa descontrolada emocionalmente, sem condições de presidir um país; ou com imagens ofensivas que, inclusive, estimulavam a ideia de que ela deveria ser estuprada (por exemplo, com adesivos colocados no compartimento de gasolina dos automóveis, para que a vagina da presidenta fosse violentada visual e simbolicamente todas as vezes que o carro precisasse de combustível). Além do fortalecimento da cultura do estupro, o que o sistema enquanto maquinaria política estava fazendo era reafirmar a ideia de que as mulheres não pertenciam ao mundo de tomada de decisões políticas (BIROLI, 2018; MENICUCCI, 2018). Mais tarde, instalado o golpe, novas imagens de mulheres foram propagadas do governo, como a da primeira dama do presidente golpista, Marcela Temer. Esta é sempre apresentada sob a imagem da mulher boa, recatada e do lar, que vive em função da família e faz trabalhos sociais – associando o gênero feminino às clássicas definições do cuidado – do lar, dos filhos e da sociedade, num sentido de benfeitoria social.

Além disso, tramitam no senado e na câmara propostas de emendas constitucionais para impedir as mulheres de realizarem aborto, mesmo em casos de estupro ou risco de vida da mãe (BRASIL, 2015); para dificultar seu acesso à assistência de saúde e jurídica quando vítimas de violência; ou ainda para extinguir a lei do feminicídio. O que podemos notar, com isso, é que a tendência atual do sistema político brasileiro – mas não só, vide as posições políticas do presidente americano Donald Trump em relação às mulheres – é de um retorno a concepções dos gêneros que vinham sendo modificadas através das lutas feministas, o que perpetua a opressão das mulheres.

Atualmente, no Brasil, vemos como as discussões acerca do gênero são atacadas, seja através de professoras universitárias sendo processadas – como no caso da professora doutora Marlene de Fáveri (PORTAL CATARINAS, 2017)–, seja através dos embates e da tentativa de retirada da *ideologia de gênero* nas escolas (IG SÃO PAULO, 2017) , ou ainda com os protestos fascistas que tentaram cancelar as palestras de Judith Butler e as manifestações de caça às bruxas realizada em frente ao Sesc Pompeia na ocasião da palestra (FOLHA DE SÃO PAULO, 2017). Observa-se, portanto, que o que se dá hoje no Brasil é uma tentativa cada vez mais fortalecida de minar o debate sobre gênero como investida para manutenção das assimetrias e da relação dominador-subordinada dentro do gênero.

A questão das relações de poder imbricadas nas definições e articulações sobre o gênero foram apontadas por Heleieth Saffioti (1992). A autora afirma

[...] que as relações sociais de sexo ou as relações de gênero travam-se também no terreno do poder, onde têm lugar a exploração dos subordinados e a dominação dos explorados, dominação e exploração sendo faces de um mesmo fenômeno social (SAFFIOTI, 1992, p.185).

Ou seja, é importante questionar e problematizar as questões de poder envolvidas nas definições dos gêneros, pois como afirma Monique Wittig (1993), a categoria homem e mulher não são fatos naturais e sim categorias políticas. Por esse motivo, argumento aqui que apenas compreender que a construção de gênero tem um caráter social, histórico e cultural não é suficiente para a busca por uma *eu lírica* que pretende desestabilizar as delimitações dos gêneros, e em especial do gênero feminino. É importante enveredar por uma senda que aponte para o caráter inessencializável do gênero na medida que ele vai se fazendo no aqui e agora de maneira a parodiar os estabelecimentos realizados pelas instâncias de poder. Portanto, procurarei agora compreender como se dá a definição de *performance* de gênero a partir dos estudos da filósofa Judith Butler.

2.4 Performance de mulheres: em busca da problematização de gênero

No intuito de estabelecer as noções pelas quais se tenta instalar na análise literária e no discurso a *eu lírica*, busquei primeiro compreender quem é a mulher – ou quem são as mulheres – ou os femininos por quem a *eu lírica* fala na poesia. Como se nota com as discussões levantadas sobre o essencialismo de gênero, precisa-se ter em mente em

primeiro lugar que a *eu lírica* não se refere na poesia a uma mulher – essencial, universal – mas a mulheres que ela enuncia de diferentes posições, visando, inclusive, diferir a própria significação totalitária de mulher. Então, se não há uma mulher essencial, pode-se dizer que as mulheres e suas definições são construídas através das relações culturais, sociais e de poder que atravessam os sistemas semióticos que usamos para compreender e definir o mundo, as relações e as posições sociais. Dessa forma, as intersecções que cortam esses significados fazem o nome *mulher* ser fluido e relativo, pois as referências a um sistema biológico para a definição da diferença sexual não passam de uma ferramenta do sistema patriarcal para justificar o injustificável: a dominação e subordinação das mulheres pelos homens. Mas essa definição também não satisfaz a necessidade de instauração de uma *eu lírica*. Saffioti (2003) discorre sobre a construção social dos gêneros da seguinte maneira:

O conceito humanista de gênero enquanto atributo de uma pessoa não serve como ponto de partida para uma concepção relacional, na qual tanto a pessoa quanto o gênero são frutos do contexto histórico que os constrói.

Conceber o gênero como uma relação entre sujeitos historicamente situados é fundamental para demarcar o campo de batalha e identificar o adversário. Nestas circunstâncias, o inimigo da mulher não é o homem nem enquanto indivíduo, nem como categoria social, embora seja personificado por ele. O alvo a atacar passa a ser, numa concepção relacional, o padrão dominante de relação de gênero. Diferentemente do que se pensa com frequência, o gênero não regula somente as relações entre homens e mulheres, mas normatiza também relações homem-homem e relações mulher-mulher. (SAFFIOTI, 2003, p. 55-56).

Se, como afirma a autora, uma posição idealista não permite a compreensão de que os gêneros são histórica e socialmente concebidos e padronizados, ponto que também não basta apenas compreender os mecanismos de regulação social realizados pelas instituições de poder tanto para a possibilidade da *eu lírica* na poesia, quanto para a modificação das relações entre pessoas e entre os gêneros – seja numa relação intergêneros ou intragêneros. O que busco nesse percurso, portanto, é encontrar maneiras de minar as definições fixas de gênero, abrindo a possibilidade de compreensão de que tanto o gênero feminino quanto o masculino podem ser entendidos enquanto pluralidades que ensejam em suas definições um *continuum* de performances.

Nesse sentido, Judith Butler (2016), em seu livro *Problemas de Gênero – feminismo e subversão da identidade*, propõe que, ao nos depararmos com as definições de gênero, devemos problematizá-las, ao invés de apenas refletir sobre elas. Problematizar seria a possibilidade de não apenas compreender historicamente a

construção dos gêneros, mas de realizar uma pergunta reflexiva quanto a como esses gêneros são ensinados e performados e quais os limites dessas performances. Só assim poderíamos, então, subvertê-las.

Ao discutir a importância da postulação de Simone de Beauvoir, de que mulher é um torna-se, Butler (2009) discorre acerca das profundas consequências dessa afirmação. Entre elas, destaca-se que desvincular a ideia de gênero como algo intimamente ligado ao sexo geraria a possibilidade de uma multiplicidade de gêneros, que não estão, necessariamente, ligados à dualidade feminino e masculino.

Considerando ainda a consequência de que, se o gênero é algo que a pessoa se torna – mas nunca pode ser –, **então o próprio gênero é uma espécie de dever ou atividade, e não deve ser concebido como substantivo, como coisa substantiva ou marcador cultural estático, mas antes como uma ação incessante e repetida de algum tipo.** Se o gênero não está amarrado ao sexo, causal ou expressivamente, então ele é um tipo de ação que pode potencialmente proliferar além dos limites binários impostos pelo aspecto binário aparente do sexo. Na verdade, o gênero seria uma espécie de ação cultural/corporal que exige um novo vocabulário, o qual institui e faz com que proliferem participípios de vários tipos, categorias ressignificáveis e expansíveis que resistem tanto ao binário como às restrições gramaticais substantivadoras que pesam sobre o gênero. (BUTLER, 2009, p. 195, grifo meu)

O que essa afirmação de Butler nos oferece é uma nova ferramenta para pensar para além de uma polaridade estabelecida pelo então dito masculino e feminino. Ademais, já nos dá a entender que, para que o gênero se estabeleça, é preciso uma certa repetição de ações e atividades que se querem movência, e não estaticidade, como destaquei na passagem acima citada. A abertura de um complexo significante é, portanto, tomada como ponto de partida para essa inscrição corporal que é o *tornar-se*.

A autora observa ainda, nesse sentido, em seu ensaio *Imitation and Gender Insubordination* (1999), que estamos a todo momento nos expressando dentro de um gênero através da repetição incansável e sistemática dele (BUTLER, 1993), o que aponta para o fato de que o gênero não é o que somos, mas aquilo que teatralizamos na tentativa de incorporar. Dessa forma, o gênero performa-se no corpo através da repetição. Essa é uma virada nos estudos de gênero que acontece na teoria *queer* e que apregoa que o gênero, ao ser performado, visa parecer ser algo inato ao corpo e se naturalizar na sociedade enquanto uma marca indelével das relações de poder dentro dela. Contudo, é exatamente através da necessidade de ser eternamente feito e refeito numa performance

que o gênero mostra a sua *verdadeira* forma: “[...] gênero é um tipo de imitação para a qual não existe um original”³¹ (BUTLER, 1993, p. 313, tradução minha).

No percurso teórico de delinear essas conformações do gênero enquanto inscrições significantes nas agências do corpo, a autora busca compreender de que maneira esse corpo é compreendido historicamente. Butler (1993) aponta para a noção de que a distinção entre natureza e cultura fomentou a ideia de que o corpo, enquanto manifestação da natureza, é uma tela na qual se inserem repetidamente os dados culturais. Isso justificaria a ideia de que o gênero é historicamente construído com bases na cultura e sociedade. A dicotomia natureza/ cultura também gera o binômio externo/interno, que prevê corpo/alma e tantos outros binarismos que estruturam as sociedades ocidentais. Encontra-se um coro consoante de teóricas que, a partir dessas dinâmicas dicotômicas (natureza/cultura, sagrado/profano etc.) busca compreender os lugares de significação do corpo, das mulheres, das lésbicas, etc. Entre elas, a filósofa traz para a discussão os postulados de Monique Wittig, Mary Douglas e Julia Kristeva. Das questões que inserem o corpo lésbico como uma nova possibilidade significativa social que visa à implosão do sistema heteronormativo compulsório (WITTIG, 1992; 1993); às noções de fronteira do corpo que resgatam a ideia de um sagrado e um profano definidores de margens e limites para as representações do corpo (DOUGLAS, 2001); à noção de abjeto enquanto aquilo que é expurgado, mas que é o ser em si (KRISTEVA, 1982), Butler (2016) aponta o caminho pelo qual o corpo se torna aquilo que é capaz de modificar (e modificar-se), propondo não uma leitura das inscrições historicamente construídas, mas sendo o corpo aquilo que vai escrever a própria história.

Como culminância das dicotomias apresentadas acima, apresenta-se que as margens entre externo e interno seriam responsáveis, portanto, pela inscrição histórica em Wittig (1992) e pela formação de um sujeito em Douglas (2001), de modo que as atribuições deste seriam mediadas e reforçadas através da inscrição sociocultural em sua pele – seu corpo. Assim, a desestabilização de uma noção de coerência entre aspectos como sexo/gênero/sexualidade gera um ser por excelência abjeto (KRISTEVA, 1982) e incompreensível na dinâmica social estabelecida pelas instituições de poder. Para Butler,

“[i]nterno” e “externo” só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade. E essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto. Consequentemente, o “interno” e o

³¹ “[...] gender is a kind of imitation for which there is no original” (BUTLER, 1993, p. 313)

“externo” constituem uma distinção binária que estabiliza e consolida o sujeito coerente. Quando esse sujeito é questionado, o significado e a necessidade dos termos ficam sujeitos a um deslocamento. Se o “mundo interno” já não designa mais um *topos*, então a fixidez interna do eu e, a rigor, o local interno da identidade de gênero se tornam semelhantemente suspeitos (BUTLER, 2016, p. 231-232).

Ou seja, como o corpo é um *locus* de política em si, todos os cruzamentos que fazem dele esse campo de batalha pelo poder – sexo, gênero, sexualidade e raça, por exemplo – são tomados como uma natureza existente *a priori* para que a sua mobilidade seja estagnada e ele ceda lugar à ordem falocêntrica da vida humana. Assim, qualquer instabilidade prevista nesses campos de significação criaria uma desordem no estatuto do real, que, para manutenção do *statu quo*, marginaliza, oprime e subjuga aquele que se apresenta fora do sujeito cartesiano, cristão, heterossexual, ocidentalizado.

O que se propõe, em consonância com Butler (2016), é que o corpo não é um aparato pré-discursivo (natural, tela onde se inscreva a história); ele é o próprio discurso e sobre ele, enquanto discurso, os embates pelo poder se estabelecem na tentativa ora de fixar seu significado pré-discursivo e manter a ordem das coisas (patriarcado, falocentrismo, capitalismo, cristianismo); ora de subvertê-las, com vistas à possibilidade a ruptura com os sistemas operantes opressivos e excludentes.

Quando existe a tentativa de fixar significados desse corpo *natural* e *pré-discursivo*, todos os gestos e ações de desejos manifestos nele são compreendidos como parte daquilo que expressa uma interioridade; ou seja, seria a identidade interior ao corpo que traria à superfície deste uma coerência de ações em que o sujeito se tornaria estável, em conformidade com os ditames sociais. Mas, quando observamos o caráter discursivo do corpo, podemos compreender que

[...] atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. (BUTLER, 2016, p. 235, grifos da autora.)

Em outras palavras, através desses atos, desejos e gestos, obtemos a ilusão de um sujeito íntegro, participante de uma sociedade compulsoriamente heterossexualizada, em

favor de um sistema no qual a reprodução é a desculpa para a opressão das possibilidades de sexualidades divergentes da preconizada como *normal*. Além disso, o mesmo entendimento gera a opressão das mulheres, pois se estrutura com base na lei de troca/distribuição delas; portanto, não passam de objetos comerciais para fixação do patriarcado capitalista. Todas essas são questões importantes para demonstrar que a fronteira corporal entre externo e interno não passa de ferramenta para manter um sistema político estável, que cristaliza como pré-discursiva a identidade de gênero. Ou ainda:

O deslocamento da origem política e discursiva da identidade de gênero para um “núcleo” psicológico impede a análise da constituição política do sujeito marcado pelo gênero e as noções fabricadas sobre a interioridade inefável de seu sexo ou sua verdadeira identidade. (BUTLER, 2016, p. 235-236).

Portanto, a identidade de gênero é categorizada como ontológica ao ser psicologizada, mas trata-se de uma construção discursiva na qual as relações implicadas no sistema podem ser observadas através dos gestos, desejos e ações performadas pelo corpo. Dessa forma, “a verdade interna do gênero é uma fabricação” (BUTLER, 2016, p. 236) que, ao ser instituída e inscrita na superfície do corpo, não pode ser verdadeiramente de uma ordem ontológica, pois os atos, desejos e ações, criam “efeitos de verdade sobre um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2016, p. 236). Para Butler, a travesti representa a incoerência desse sistema, por isso ela é a potência expressiva da impossibilidade dessa continuidade presumida pelo sujeito interiorizado. Ela sugere que a “travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero” (BUTLER, 2016, p. 236).

Desse modo, segundo a filósofa, a travesti é exatamente quem nos apresenta a ideia de que o gênero é uma performance e não um estatuto ontológico do ser que implica uma identidade centrada e essencial, que pode ser, por exemplo, fruto de uma historicidade impressa no corpo. Ela coloca em cheque a continuidade entre sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. A *performer* que é a travesti enseja a possibilidade de toda essa descontinuidade por extrapolar a hierarquia do gênero na performance. Essa é uma instabilidade, segundo a autora, que as lésbicas *butch* e *femme* também ensejam, uma vez que elas performam um gênero que não necessariamente é aquele coerente tanto com o seu sexo anatômico quanto com sua identidade de gênero.

Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (a que seus críticos se opõem frequentemente, o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizadas como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.* (...) No lugar da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. (BUTLER, 2016, P. 237-238, grifos da autora).³²

A travesti instaura uma paródia no sistema de gênero porque enseja a desconstrução do mito de que exista uma unidade integral e essencial ao ser humano que é o seu gênero. Através da performance de gênero da travesti, nota-se que o que as performances fazem não é uma cópia do original, mas sim uma cópia da cópia, uma vez que não existe um gênero original, porque ele é fabricado em virtude de uma determinada conformação social que, para se fortalecer, cria a fantasia de uma unidade essencial de gênero, a qual supostamente espelharia o ser humano interiorizado (BUTLER, 2016). A paródia que a performance de gênero subsidia nos revela a possibilidade de reversão e subversão de um sistema opressor que preconiza a heterossexualidade compulsória e a fixidez de identidades.

Compreende-se, a partir desse momento, que o gênero é uma performance e que sua base identitária é constituída através da “repetição estilizada ao longo do tempo” (BUTLER, 2016, p. 243), constituindo uma ilusão de um sujeito centrado através da coação punitiva daqueles que se afastam dessa ficção cultural – por exemplo, travestis, não binários, *drags*, *butches* etc. Portanto, não há nem feminino nem masculino que antecede o discurso, assim como não há mulheres enquanto essência. Não é possível dar um significado fechado para nenhuma dessas categorias sociais, pois elas são construídas através de atos repetidamente reiterados sob o risco de banimento e coerção. Não há, pois, identidades fixas, verdadeiras ou falsas, originárias ou imitativas; a realidade do gênero é criada através de performances sociais. Logo,

³² Gostaria de fazer uma ressalva importante no que concerne à utilização da palavra travesti. Na tradução de Renato Aguiar de *Problemas de gênero*, travesti se comporta enquanto um substantivo masculino, por isso está sempre acompanhado do artigo definido *o*. Mas, respeitando a identidade de gênero das próprias *travestis* – que se identificam enquanto mulheres –, optei em utilizar o substantivo e seus qualificadores no gênero gramatical feminino, portanto, ao longo da minha discussão a marcação será de *a travesti*.

noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2016, p. 244)

Dessa forma, para a presente proposta de uma *eu lírica*, que fala por diferentes mulheres ou femininos na poesia, compreendo que o gênero se faz por meio de uma performance que é repetida reiteradamente para que se tenha uma unidade do feminino, mas, como essa unidade não é nada além de uma ficção, o que pretendo é demonstrar como a *eu lírica* presente na poesia de diferentes mulheres pode apontar para essas diferentes performances do feminino de modo a desestabilizar o heteronormativismo compulsório e a ideia masculinista de que o feminino deve se comportar dentro de uma unidade que espelhe a *bela, recatada e do lar* – a mulher *feminina*, casta e domesticada no mundo do privado. Procuo, portanto, com a *eu lírica*, realizar uma intervenção nesse encontro entre as normas sociais implicadas no gênero, de modo a deixar a ver quais os atos e desejos que impulsionam a performatividade de gênero da escrita poética de Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte.

2.5 Eu lírica no *continuum* feminino e lésbico – das implicações das teorias *queer* e feministas

Levantadas questões referentes ao que é ser mulher de acordo com diferentes visões dos feminismos, problematizando ainda o padrão masculinista imposto pela sociedade falocrática, traçarei agora um percurso teórico que aspiram maneiras de trapacear os padrões falocráticos, a fim de encontrar um caminho para as mulheres que abra a possibilidade de femininos, no plural. A tentativa de compreender que o feminino se comporta enquanto *continuum* se dá pela necessidade de incorporar na prática feminina as diversas demandas existentes das diferentes mulheres – sejam elas sujeitos atuantes no mundo material ou textual. Como se observou, a identidade das mulheres foi sendo modificada com as discussões propostas pelos movimentos feministas, o que já possibilitou uma abertura, no sistema de significação, para o signo *mulher*. Para Margareth Rago,

criticando a identidade Mulher como forma opressiva instaurada pela lógica masculina, os feminismos resistiram a determinadas formas de condução das

condutas e promoveram novos modelos de subjetividade e novos modos de existência múltiplos e libertários para as mulheres. (RAGO, 2013, p. 26)

Com isso, como mulheres pudemos nos apropriar de novos modos de existência, ainda que, para tanto, processos violentos de mediação e de negociação com a cultura dominante tenham sido necessários. Através das lutas feministas, as mulheres se viram ocupando cada vez mais o espaço da vida social implicada nos espaços públicos e externos, o que, conseqüentemente, vem modificando também as suas maneiras de vida nos espaços internos. Tendo em vista que os processos que modulam as subjetividades estão intrinsecamente ligados aos padrões impostos pela sociedade e sua estrutura de dominação e poder, nota-se que os nomes *mulher* e *homem* – e todo o aparato cultural que transformam suas ações e formas de existência na dicotomia feminino e masculino – são apenas signos, “construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e inscreve na superfície anatômica dos corpos” (RICHARD, 2002, p. 143 *apud* RAGO, 2013, p. 30-31). A partir disso, essas construções discursivas disfarçam a sua verdade através de falsas postulações que pretendem transformar esses signos-verdades absolutas de um corpo essencialmente natural, o qual é determinado pela anatomia e morfologia dadas no nascimento.

Ainda que compreendidos os mecanismos que transformam os signos culturalmente marcados em feminino e masculino, a proposta de Butler (2016) é que haja uma problematização desses corpos através da percepção de que o gênero se realiza através de performances. Estas dão a ver o quanto tanto a socialização quanto a culturalização são camadas que compõem os corpos sexuados. Ao performar um gênero, uma pessoa estaria, segundo a autora, realizando uma cópia de uma cópia anterior, não existindo dessa maneira nenhum momento original dos gêneros, apenas a construção dos mesmos de acordo com o discurso vigente na sociedade. A noção de performatividade está ligada à noção de discurso (FOUCAULT, 2008) e ambos os conceitos vão apontar para o modo com que o processo de poder está manifesto nas sociedades. A possibilidade de transformar essas relações está contida no movimento de compreensão do amálgama entre discurso e conseqüentes performances. A partir da elucidação desse amálgama, é possível estabelecer tentativas de elaboração de novos discursos que visem à possibilidade de extinção da opressão de gênero, por exemplo.

Como um passo que precisa ser dado nessa discussão, discutiremos agora se é possível compreender *mulher* e as relações entre mulheres através de uma ótica

divergente daquela que é empregada nas sociedades falocráticas, a qual prevê rivalidade e competição. Para tanto, analisarei a maneira como a heterossexualidade compulsória (WITTIG, 1992) se tornou um *padrão* inquestionável da sociedade, instaurando não apenas a hierarquia nas relações de poder, mas também, por exemplo, restritivos mecanismos de possibilidade de existência. Seguindo a essa discussão e tendo em vista que o discurso e as performances de gênero se autoalimentam e sustentam a heterossexualidade compulsória, buscarei compreender modos de subversão desses processos e de conseqüente ruptura dos discursos patriarcais que regem nossa sociedade, a fim de contribuir para novas relações entre as pessoas que libertem as mulheres das amarras do falocentrismo. Nessa perspectiva, proponho que existem diferentes e possíveis maneiras de nós mulheres nos relacionarmos umas com as outras dentro de um *continuum lésbico* (RICH, 2010) e de manifestarmos nossas enunciações performáticas num *continuum* feminino. O *continuum lésbico* pressupõe que as relações entre mulheres podem se dar numa lógica diferente da imposta pelo patriarcado e pela heterossexualidade compulsória, de modo que não nos vejamos mais como rivais, mas enquanto um grupo que pode se relacionar de maneira solidária. Fugir da lógica patriarcal a partir do *continuum lésbico* possibilita que tanto as *mulheres* quanto os *femininos* possam se fazer através de outras percepções que não são definíveis através de apenas um signo cultural. Tomar a identidade de mulher possibilita que a voz que enuncia no poema, a *eu lírica*, se expresse em diferentes performances femininas.

2.6 O discurso e a performatividade – a teoria queer e sua contribuição para a desestabilização do sistema falocrático

Tenho proposto, ao longo da discussão acerca das construções de língua, dos conceitos de eu lírico e do signo *mulher*, que estes são dispositivos que manifestam um discurso que é pautado e pauta o falocentrismo. Detenho-me agora à tentativa de justificar as minhas análises e à importância de fundamentá-las nas noções de discurso (FOUCAULT, 2008) e de performance (BUTLER, 2016) para que a *eu lírica* seja possível enquanto manifestação da enunciação de diferentes performances de mulheres (nesta tese, notadamente Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte), demonstrando algumas possibilidades de femininos que podem ser encontradas nos *continua* lésbico (RICH, 2010) e feminino.

O filósofo Michel Foucault (2008) define discurso enquanto uma prática construída culturalmente pela realidade, que manifesta em si as possibilidades e as impossibilidades de atuação das coisas no mundo. Para o autor, o discurso pode ser responsável pela formação de verdades se tomado enquanto fonte indiscutível para a geração de documentos e normas. Para além de se estabelecer enquanto prática, o discurso é responsável pelo controle e organização de procedimentos “que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seus acontecimentos aleatórios, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1999, p. 9) na tentativa de realizar o apagamento de sua presença evidente, mas fortalecer a sua normatização das sociedades. Por isso, dois de seus pontos de direcionamento das práticas tomadas enquanto verdades são a exclusão e a interdição. O discurso se comporta, portanto, ao regimentar, controlar, selecionar, organizar e redistribuir seus procedimentos aceitáveis enquanto leis e práticas, enquanto um órgão organizador que dá diferentes direitos de dizer ou não dizer aos sujeitos e controla as possibilidades de existência das coisas e dos seres. Dessa forma, para alguns enunciados e práticas, existe mais flexibilidade; para outros, menos. Foucault (1999) aponta que, em nossa sociedade, tanto a sexualidade quanto a política são práticas que se encontram mais fechadas no sentido de quem pode praticá-las; logo, os tabus e interdições a seus respeitos se tornam intensos e levam ao temor social. Para o autor, nessas áreas é

(...) como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, algum de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder (FOUCAULT, 1999, p. 9-10).

Observa-se que, enquanto estratégia, o discurso apaga-se em suas ações, mas é possível apreendê-lo quando se observam os mecanismos de funcionamento do desejo e do poder inseridos nas práticas cotidianas. Logo, para adentrar nas questões de como o discurso é uma sintaxe intrincada, em especial no que concerne às relações de desejo e poder, notadamente instaladas na sexualidade e na política, o autor propõe que se adote a arqueologia enquanto procedimento de análise. Esse procedimento metodológico é proposto na tentativa de apontar para os modos com os quais o discurso é construído e se constrói, evidenciando, dessa forma, a impossibilidade de uma verdade absoluta que se aplique a todas as situações e enunciações, evidenciando as malhas do mesmo.

Um procedimento arqueológico, segundo Foucault (2008), pressupõe um processo de escavação, sendo este, portanto, não um estudo no sentido longitudinal, mas sim um estudo que faz um recorte vertical do objeto de análise. Esse procedimento escavatório demarca um determinado espaço/tempo e, a partir dessa demarcação, as camadas subterrâneas desse olhar analítico vão se abrindo para se compreender de que maneira determinada situação foi sendo construída discursivamente. No processo metodológico da arqueologia, não há a necessidade de compreender os eventos através de uma origem e de um possível fim, tendo em vista que qualquer pesquisa só é finalizada pelo próprio pesquisador, mas a pesquisa em si é infinita. O procedimento arqueológico aponta para um evento recortado, retirado de sua linha sucessória de acontecimentos, de modo que o recorte vertical ensejado pela arqueologia pretenderia observar as relações estabelecidas entre as camadas discursivas, da mesma maneira que se observam as camadas de uma rocha sedimentar. Tal como na rocha, é possível encontrar as camadas de acontecimento que foram ocorrendo e se sedimentando, e, desse ponto de observação, é possível entender a sintaxe dos objetos ou da rocha. Dessa forma, os enunciados seriam analisados através de possíveis relações com outros enunciados que se encontram sedimentados quando se parte o objeto, e seriam, portanto, encarados enquanto acontecimentos.

Para Foucault, encarar o enunciado enquanto acontecimento é compreender a singularidade do mesmo, bem como aquilo que o realiza e é realizado por ele. Sob tal perspectiva, compreende-se que o enunciado

[...] é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem (FOUCAULT, 2008, p. 32).

Assim, enquanto acontecimento, o olhar através do corte arqueológico é uma maneira de compreender o registro desses enunciados que se transformam, ou que são, em sua manifestação, discurso. A arqueologia, enquanto procedimento de análise, seria, portanto, uma modalidade de estudo que investigaria o discurso em sua modalidade de arquivo. O arquivo sendo o registro, aquilo que marca os percursos dos acontecimentos, (FOUCAULT, 2008) conforme observado acima.

Ao compreender os arquivos enquanto acontecimentos, o autor abre a possibilidade de uma leitura arqueológica que demonstra as relações entre discursos, suas formações e remodelações e as consequentes implicações numa dialética que constrói os

acontecimentos. Por isso, entender que a história, as relações sociais, as definições de gênero, entre outras, são signos fundados em um discurso que, ao mesmo tempo em que constrói as definições, é construído por elas, torna importante. Encontramos a mesma dinâmica no que concerne às performatividades de gênero, pois estas sempre são cópias de cópias que pressupõem a existência de um original, mas que na própria performance simulam a possibilidade de original (BUTLER, 1993).

Para compreender os acontecimentos formadores de discurso, Foucault (2008) propõe que se olhe para o recorte arqueológico levando em consideração alguns aspectos de análise que podem ser encontrados na formulação de três perguntas básicas: a) quem fala? b) de onde fala? c) por que fala?.

A primeira das três nos remete às modalidades discursivas, ao olharmos para a camada do enunciador. Quando se pergunta *quem fala?*, precisa-se direcionar o olhar para o *status* do enunciador e também os direitos que ele possui em determinado discurso, e por que ele detém esse direito. Portanto, quando discuti no primeiro capítulo da tese a articulação do poeta enquanto enunciador de uma voz lírica a que se chama de *eu lírico*, observei que este, ao possuir um *status* de universal, recolhe para si o domínio da poesia e se autoconfere os direitos da voz que dela postula. A consequência nefasta para as mulheres, ou para qualquer outro grupo social que não se enquadre dentro dessa conformidade de universal, se observa na então impossibilidade de enunciar através da lírica a sua própria voz. Ou então, quando na relação biunívoca entre poeta e eu lírico, as vozes das mulheres são apropriadas e remodeladas para atender as expectativas universalizantes de um sujeito falsamente neutro.

A segunda indagação, *de onde fala?*, apresenta-nos a determinação de qual ou quais instituições estão resguardadas em determinados discursos, o que elas representam na conformação do discurso e o quanto elas o modelam e apropriam outras vozes dissonantes para que se enquadrem em seus parâmetros, regras e normas. A partir da observação dessa camada discursiva, podemos compreender a conformação de leis e as regras que as tornam exequíveis. Assim, voltando ao aspecto do poeta supostamente universal, enunciador do eu lírico, pode-se observar de que modo a instituição do patriarcado, do falocentrismo e do capital, entre outras, estão articuladas nessa formação discursiva. O poeta universal que é, via de regra, estabelecido enquanto homem – não apenas na figuração e imaginação coletiva, mas através das regras da língua que definem o masculino enquanto universal, por exemplo – branco, heterossexual, cisgênero, adulto, detentor dos meios de produção e de um capital simbólico indiscutível e necessário,

obedece a instituições que utiliza da estratégia discursiva de representação para manter os mecanismos de exclusão – seja na voz lírica, seja na semiótica de poderes estabelecida por papéis sociais.

Por fim, a terceira pergunta, *por que fala?*, aponta ao direito desse “sujeito que questiona, segundo certa grade de interrogações explícitas ou não, e que ouve, segundo certo programa de informação” (FOUCAULT, 2008, p. 58). Isso demonstra que a possibilidade de fala está vinculada a uma programação que não é em si livre e pretende justificar, através de metodologias de análise, a veracidade de seu próprio enunciado – sem, no entanto, apontar a conformação discursiva presente nele. Assim, a esse sujeito que *fala*, é dado um poder inquestionável de observação, descrição e, por fim, de ensino (FOUCAULT, 2008). Quando temos uma voz universalizante que fala na lira através do eu lírico, encontramos uma voz que supostamente conseguiria, através de seu olhar específico, observar, descrever e então ensinar como é que se manifestam as subjetividades das pessoas. Ou como deveriam se comportar os sujeitos dentro de programas específicos de subjetividade que atendem a necessidades das instituições e dos *status* e direitos a determinado discurso.

A proposta de instauração de uma eu lírica presente no *continuum* feminino é exatamente a abertura que se dá para que o discurso seja questionado, esquadrihado e reformulado, a fim de que possa não mais atender à necessidade de um universal detentor do poder, nem a instituições que preveem a soberania hierárquica de um sujeito em relação aos outros. Em vez disso, quer a noção de eu lírica promover a abertura das vozes e das formas como os sujeitos conseguem se manifestar na lírica a partir da percepção das redes instauradas pelo discurso. Assim, Foucault (2008), através da análise das formações das modalidades discursivas, aponta que

(...) as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeterem à síntese ou à função unificante de *um* sujeito, manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala. (...) Renunciaremos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão – a tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscaremos antes um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade” (FOUCAULT, 2008, p. 61, grifos do autor).

Pretendi compreender, a partir de Foucault (2008), as possibilidades de subverter esse sistema pautado no discurso falocêntrico a partir do descortinamento das redes discursivas presentes nas proposições tomadas enquanto acontecimentos, dados e registros verdadeiros de gênero enquanto um binário masculino-feminino, o masculino

enquanto universal na língua portuguesa e a soberania de um eu lírico universal e detentor dos meios de enunciação da lírica.

A partir da escavação arqueológica proposta no primeiro capítulo e na primeira parte do segundo capítulo, nas quais aponte para as redes discursivas e de poder inseridas nesses signos que são formados e formadores de discurso, delinee a possibilidade de uma abertura nas enunciações em nível de língua e linguagem dentro de uma leitura semiótica. Essa abertura viabiliza a inserção do feminino enquanto possibilidade de ruptura com a norma da língua, e nas possibilidades de femininos enquanto performances corpo-textuais expressas no nível do enunciado com a eu lírica.

Proponho, nesse contexto, a tentativa de adentrar a ordem do discurso ainda que não satisfazendo as exigências deste e ainda que não seja qualificada para tal, segundo a lei do universal, uma vez que sou mulher e, portanto, segundo o discurso vigente, represento uma particularidade, e não um todo. Viso adentrar essa ordem e contribuir com a renovação de sua sintaxe para cooperar ativamente com o apagamento da ideia de representantes universais a fim de que e se implante uma outra ordem discursiva, numa sintaxe nova e mais liberta que não exclua as minorias até então não enunciadas.

Nesse sentido, foi importante observar a quem é dada a propriedade do discurso – que é definida, segundo Foucault, enquanto “o direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao *corpus* dos enunciados já formulados, capacidade, enfim, de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas” (FOUCAULT, 2008, p. 75). Com isso, pode-se pensar em maneiras de subverter essa propriedade através de diferentes forças discursivas que prevejam performances outras, que não aquelas previstas e privilegiadas pelas redes discursivas no que concerne ao gênero e às relações de poder simbólico – e, por extensão, social, econômico, político, cultural etc. Subverter a sintaxe atual do discurso apresenta possibilidades de ação no sentido de empreender uma jornada em vistas à autonomia política e social dos corpos femininos.

Nesse percurso de verificar novas sintaxes, a teoria da performatividade de Butler (2016) contribui para a instauração de outras redes discursivas no que concerne ao gênero e à compreensão dos corpos. Se, para a filósofa, a performance é aquilo que repetimos reiteradamente até que se torne uma cópia perfeita de uma ideia fantasmagórica, sugere-se que a performance de gênero é moldada nas redes discursivas que preveem comportamentos específicos femininos e masculinos. A manutenção de uma sociedade hierárquica está calcada nessas performances autorizadas pelo e no discurso de gênero,

notadamente quando, através de enunciados estabelecidos enquanto corretos, remetem-se as pessoas aos seus lugares de pertencimentos: o privado para as mulheres e o público para os homens, por exemplo.

Contudo, podem-se observar outras intersecções nesse sentido quando, por exemplo, historicamente alguns corpos femininos deveriam ocupar o espaço da rua – no caso das prostitutas e das trabalhadoras braçais, por não serem parte da burguesia (RISÉRIO, 2015). Isso aponta que a rede discursiva que define as ações gendradas também é permeada pelas estruturas do capital e de raça, por exemplo.

Quando a filósofa aponta para o fato de que não existe um gênero, ou uma performance de gênero original, mas que todas as performances são expressões de reafirmação discursiva e aponta para a *drag queen* enquanto possibilidade de subversão dessa lógica – uma vez que a *drag*, além de possuir um corpo que não necessariamente seria classificado enquanto *de mulher*, atua em sua performance por um exarcebamento do que se estipula ser um feminino padrão –, Butler também oferece a possibilidade de construir outras performances de gênero que não sejam reconhecidas e autorizadas pelo patriarcado, por exemplo. Essas performances encontram-se fora de uma inteligibilidade de gênero, a qual Butler (2016) aponta ser a coerência e também a continuidade entre os aspectos considerados autênticos para o patriarcado: sexo, gênero, prática social e desejo.

Estar fora das amarras discursivas, ao mesmo tempo em que pressupõe uma abjeção, incognoscibilidade à margem do processo de autorização social na qual o ser humano se torna o outro, pode se apresentar enquanto possibilidade de subversão de todo um sistema que não reconhece a descontinuidade por necessitar de bases coerentes para se fazer imprescindível na sociedade. A descontinuidade entre sexo, gênero, prática social e desejo tem ofertado em nossa sociedade a possibilidade de repensar o discurso dominante praticado em larga escala e com forte apoio religioso de unidade entre corpo e alma. Isso, a longo prazo, proporciona o reconhecimento e a autenticidade, em um outro tipo de sociedade, dos seres que não se encontram no binarismo masculino – feminino.

Dessa forma, a filósofa revela em seus estudos maneiras nas quais a rede discursiva pode ser modificada, oportunizando novas maneiras de existência e novas condições de organização social. Contudo, isto não significa que não haja um movimento forte, grande e crescente que tente barrar as mudanças nas práticas sociais através dessa perspectiva de performance de gênero. As reações contrárias a essa nova maneira de entender o gênero estão enlaçadas pelo binarismo de gênero que mantém a ordem social patriarcal e religiosa do discurso praticado no ocidente.

Como os discursos não são, segundo Foucault (2008), um dado pré-existente, mas sim aquilo que vai sendo construído através de uma sintaxe própria e intrincada, a tentativa de mudança na prática social é enredada no sistema de formação discursiva.

Esses sistemas – já insistimos nisso – residem no próprio discurso; ou antes (já que não se trata de sua interioridade e do que ela pode conter, mas de sua existência específica e de suas condições) em suas fronteiras, nesse limite em que se definem as regras específicas que fazem com que exista como tal. Por sistema de formação é preciso, pois, compreender um feixe completo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou tal objeto, para que empregue tal ou tal enunciação, para que utilize tal ou tal conceito, para que organize tal ou tal estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática (FOUCAULT, 2008, p. 82-83).

Modificar esses sistemas de formação discursivas no que concerne ao gênero é possível quando se passa a reconhecer que outras conformidades ou performances de gênero não estabelecidas na continuidade são possíveis. Quando se regularizar enquanto prática social – e, nesse ponto, inclui todas as maneiras de socialização e produção cultural, econômica, de saberes, e de expressão – uma maior gama de possibilidades performáticas, poderemos ter uma nova sintaxe discursiva em relação ao gênero, o que acarretaria, talvez em longo prazo, uma possibilidade de mudança nas relações sociais de poder.

Pode-se observar que, na nossa sociedade, alguns pontos que condicionam a inteligibilidade de gênero (sexo, gênero, prática social e desejo) vêm sendo notados e já há, inclusive, algumas mudanças no sistema discursivo em relação a eles. Por exemplo, a relação entre sexo e desejo já não é mais aceita apenas em termos de relações héteroafetivas, uma vez que as relações homoafetivas são reconhecidas pela instância jurídica em alguns países ocidentais. Contudo, enquanto prática social, ainda existe grande exclusão e interdição a esse respeito, observadas nas ações homofóbicas e discriminatórias. Essas ações apontam que, em termos de discurso, embora haja legitimidade jurídica, os assassinatos e violência contra pessoas homossexuais, por exemplo, se encontram em outro lugar – um lugar falocêntrico e heteronormativo que ainda obedece à inteligibilidade do sujeito, conforme apontado por Butler (2016). Esse aspecto das práticas sociais se deve ao fato de que, nas sociedades ocidentais, as relações se dão dentro de uma heterossexualidade compulsória (RICH, 2010), que estabelece as relações – inclusive as homoafetivas – no nível de uma assimetria de poder. A heterossexualidade compulsória não apenas rege as relações afetivas sexuais, mas

também os comportamentos dos sujeitos, que, ainda que estejam inseridos em um casamento ou relação homoafetiva, precisam responder às suas ações de acordo com essa norma discursiva. O fato de juridicamente existir a possibilidade de um casamento entre pessoas do mesmo sexo (apenas aqui usado como sinônimo de gênero) apenas é possível uma vez que as leis em relação ao matrimônio só se dão em relação às normas e leis de um casamento pautado na heterossexualidade (ou seja, é estabelecido a partir das mesmas regras que regem o casamento heterossexual) e nas leis de propriedade.

Se foi possível delinear as formações discursivas em suas redes que estabelecem as maneiras de existência do sujeito na sociedade, seus graus de privilégios, de poder de falar, prescrever e a agir, isso significa que parte do discurso pode ser desvelado e, assim, modificado nas práticas sociais. A posição de Butler (1993, 2016) – discutida na primeira parte deste capítulo – aponta para como o gênero é formado dentro das redes discursivas e a possibilidade de subversão de suas definições através da visibilidade e da leitura das performances de gênero. Com Foucault (1999, 2008), a possibilidade da análise arqueológica apresentou maneiras de observar o discurso em sua sintaxe inflexível e aparentemente invisível, mas também apontou que, a partir dessa percepção e leitura, é possível enveredar na tentativa de mudanças das práticas sociais que conformarão novas redes discursivas. Na seção a seguir, delinearei de que modos a heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) é tomada enquanto norma na sociedade ocidental, calcada no discurso – práticas sociais autorizadas –, mas pode ser subvertida através das performances de gênero que possibilitam outras maneiras de ser fora do discurso do patriarcado.

2.7 Da heterossexualidade compulsória à performance de gênero

Entre as camadas discursivas que aprisionam as mulheres em um local social (ou fora da vida social?), encontramos a heterossexualidade compulsória (RICH, 2010). Diversos estudos feministas apontam que, para que a mulher, enquanto categoria política (WITTIG, 1992), se liberte do jugo patriarcal e falocêntrico, seria necessário que uma outra ordem de sexualidade se estabelecesse, a fim de que o sistema opressor e hierárquico apresentado pela noção de gênero binário fosse desmantelada (WITTIG, 1992; RICH, 2010; BUTLER, 2016; IRIGARAY, 2017; entre outros). Como observado na seção anterior, o discurso utiliza-se de ferramentas invisíveis para manter as instituições de

poder controlando as ações sociais dos indivíduos. Dentro dessa lógica, a heterossexualidade compulsória é encontrada não apenas nas expectativas de comportamento dos sujeitos gendrados, mas também nas regulações sociais, como no matrimônio; no acesso à educação, aos serviços públicos, ao mundo do comércio e da economia; na pertença ao mundo político; no sistema jurídico; e também no mundo cultural, como na literatura, com ênfase na poesia no âmbito desta tese.

Dessa forma, nesta seção me deterei à análise da heterossexualidade compulsória e a como ela funciona dentro de um discurso que apresenta enquanto instituição o patriarcado e o falocentrismo, para, em seguida, apontar possibilidades de dissidência desse sistema enquanto modo de resistência à opressão e possibilidade de libertação das mulheres. A discussão se faz necessária nessa tese uma vez que compreendo que o discurso permeia todas as ações humanas dentro das quais se encontra o fazer literário, em especial para essa tese, o fazer poético. A busca pela compreensão do funcionamento do discurso no que concier a heterossexualidade compulsória, visa descortinar parte das relações que são implicadas enquanto universais dentro das poéticas em via de alcançar possibilidades novas de relação entre mulheres na enunciação lírica.

Parto da noção, de Adrienne Rich (2010), de que a heterossexualidade é uma instituição política que retira o poder das mulheres. A partir dessa perspectiva, a heterossexualidade deve ser examinada a fim de que se perceba quais são as suas estruturas e como se pode modificá-la. Para Elisete Schawade (2010), a fundação da categoria de heterossexualidade compulsória por Rich é apresentada enquanto um esforço “de desnaturalizar a diferença entre os sexos, afirmando o caráter instituído e construído das premissas que norteiam as relações entre os sexos, as diferenças sexuais e as sexualidades” (SCHAWADE, 2010, p. 59). A heterossexualidade, segundo Rich (2010), enquanto instituição, retira a possibilidade de as mulheres se identificarem com outras mulheres, uma vez que estas são apenas objetos de desejo e de posse; além disso, segundo tal paradigma, a única relação estabelecida pelas mulheres deveria ser a de subjugação pelos homens – sujeitos e detentores dos direitos de posse. A partir disso, a autora demonstra de que modo a heterossexualidade não é uma escolha individual pautada numa reflexão sobre a orientação sexual do sujeito, e sim uma imposição discursiva que vela as normas e o padrão de comportamento das pessoas e das sexualidades.

Kathleen Berry (1979) aponta para o fato de que as mulheres aprendem desde cedo – através da estrutura discursiva socialmente imposta – que devem se identificar com os homens e desejar ser como eles. A identificação com o masculino se dá em vias

do desejo de serem como eles, num processo de identificação, ou seja, agirem enquanto homens de maneira a deterem o direito à posse, à palavra e à ação no mundo social e político. Tal identificação também acontece no enlace que realizam com eles, seja no matrimônio, seja na relação de tutela com os pais, os avós, os filhos, ou quaisquer outros homens que possam oferecer um certo resguardo pela sua masculinidade. Assim, toda identificação entre mulheres é relegada a um segundo plano, pois estas são inferiores aos homens. A autora discorre:

(...) a identificação masculina é o ato pelo qual as mulheres colocam os homens acima das mulheres, incluindo elas mesmas, em credibilidade, *status* e importância na maioria das situações, independentemente da qualidade comparativa que as mulheres possam trazer para a situação... A interação com mulheres é vista como uma forma menor de relação em todos os níveis. (BERRY, 1979, p. 172, tradução minha)³³

Para Berry (1979), a socialização para a inferioridade feminina, no sentido de afastamento das relações entre mulheres e aproximação das relações entre mulheres e homens, não acontece desde a tenra infância, uma vez que, no começo da vida, a relação quase visceral com a figura materna é tida socialmente como imprescindível para as crianças, já que a mãe deveria lhes oferecer não apenas o alimento, mas o conforto e a segurança. Contudo, o afastamento da mãe e das outras mulheres — irmãs, amigas, primas, tias etc. — fica mais visível quando, na adolescência, a partir das narrativas que foram construídas culturalmente sobre a importância de um bom casamento, ou sobre o quanto os homens são fortes, valentes e protetores, e as mulheres indefesas, carentes e necessitadas de proteção³⁴, as meninas começam a direcionar a sua *necessidade socialmente imposta* da relação com os homens (BERRY, 1979), visando a identificação com eles e se afastando das relações com outras mulheres ou com o que elas representam. Nesse momento, segundo Kathleen Berry (1979), fortalecem-se as noções de superioridade masculina e inferioridade feminina dentro das relações sociais.

A partir dessa noção de que as mulheres são inferiores e de que precisam da relação com os homens para a vida adulta, dá-se a conformação de que elas devem obedecer a eles, de quem receberiam proteção. Assim, a busca pela autonomia das mulheres é vista como uma ameaça à família, à religião e ao estado (RICH, 2010). Logo,

³³ (...) Male identification is the act whereby women place men above women, including themselves, in credibility, status, and importance in most situations, regardless of the comparative quality the women may bring to the situation... Interaction with women is seen as a lesser form of relation on every level. (BERRY, 1979, p. 172)

³⁴ Essas narrativas são encontradas nos contos de fadas, histórias, romances, novelas e filmes etc. e fortalecem a concepção de que as mulheres precisam de proteção que só pode ser oferecida pelo homem.

toda mulher que não aceita o seu papel socialmente imposto de subalterna e inferior, em vistas de sua emancipação emocional, financeira e social em relação aos homens, é rechaçada para a margem da sociedade e banida pela ameaça que apresenta. Observa-se, portanto, a partir de Rich (2010), que o discurso da heterossexualidade compulsória está presente em três grandes fontes de vida dos sujeitos – família, religião e estado –, calcado na premissa da inferioridade feminina.

Na família, a partir especialmente do matrimônio monogâmico, a mulher se torna posse do marido, o que garante que todos os seus filhos sejam extensão dele, conferindo a continuidade da linhagem familiar e a manutenção dos bens. Assim, a mulher se torna não apenas receptáculo, mas também incubadora da perpetuação dos direitos dos homens, servindo-lhes de objeto de desejo e de posse.

Por sua vez, a religião afirma esse papel feminino subalterno e mantém o mito da mulher-útero que gesta o filho de Deus como sua serva. Via de regra, no cristianismo, a mulher não ocupa um lugar privilegiado nos rituais, sendo sempre a que serve de maneira indireta e direcionada pelos homens.

Já o Estado, enquanto força jurídica, cultural e social, secularmente assegura que a *polis* mantenha-se um lugar masculino ao justificar a necessidade de afastamento das mulheres das ruas, das tomadas de decisões e das posições de poder político. Regula os corpos femininos de modo que as decisões sobre estes sejam tomadas por homens, que afirmam saber o que é melhor para elas. Pode-se notar, portanto, que, enquanto estrutura discursiva, o patriarcado imbrica uma sintaxe apertada na qual as três fontes de vida do sujeito não deixam espaço para que a mulher se liberte da identificação exclusiva com o homem e volte a se relacionar numa relação que não seja considerada menor ou menos importante com outras mulheres.

Monique Wittig (1992), em seu aclamado ensaio *Pensamento Hétero*, demonstra de que maneira a linguagem é o sistema no qual o discurso converge e domina o pensamento, as ações e as possibilidades de existência de outra ordem. Para Wittig, essa dominação ocorre na sociedade porque a linguagem, enquanto instrumento autorizado de dominação, “relaciona-se com um importante campo político onde o que está em jogo é o poder, ou mais ainda, uma rede de poderes, uma vez que existe uma multiplicidade de linguagens que constantemente agem sobre a realidade social” (WITTIG, 1992, s/p.). Dessa forma, o discurso usa em sua sintaxe as diversas linguagens que estruturam o poder patriarcal, tais quais, segundo a autora, a linguagem do inconsciente, da moda, das trocas das mulheres, da cultura, da literatura, da economia, da lei etc. O que Wittig (1992)

discute em seu texto é que todas essas linguagens não são verdades absolutas e pré-existentes a qualquer contexto, mas sim verdades fabricadas e tomadas enquanto essenciais; a partir disso, elas se tornam o ponto de referência para todas os modos de viver. Todas as formas de enunciação dissidentes, que não se enquadram dentro desses discursos falsamente pré-existentes, são conseqüentemente levadas ao nível do incognoscível e colocadas à margem das relações de poder, tornando-se, a todo tempo, discursos subjugados. A margem é o local em que os discursos que fogem à imposição heterossexual da sociedade são encontrados.

Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudesse existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. Tudo quanto os põe em questão é imediatamente posto a parte como elementar. (...) Estes discursos negam-nos toda a possibilidade de criar as nossas próprias categorias (WITTIG, 1992, s/p.).

O discurso heterossexual enquanto uma das bases da opressão das mulheres, impede que falemos e nos coloquemos num local outro que não o regido pelo sistema patriarcal. O que a autora aponta, ainda, é que a fuga da enunciação nos *termos deles*, ou, dentro do sistema falocêntrico, é impossível quando mantido o discurso da heterossexualidade. A leitura crítica com vistas a evidenciar as estruturas presentes na língua, linguagem e discurso dessa heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) é tomada aqui enquanto ferramenta de subversão desses sistemas opressores. Uma tentativa de clamor para que outros discursos que hoje estão à margem da sociedade possam ser legitimados.

Para Wittig (1992), a análise do *pensamento hétero* é importante porque coloca em xeque todas as noções, ideologias e conceitos nos quais a nossa sociedade se baseia e estabelece relações. A teórica ressalta que o pensamento hétero se reveste “na sua tendência para imediatamente universalizar a sua produção de conceitos em leis gerais que se reclamam de ser aplicáveis a todas as sociedades, a todas as épocas, a todos os indivíduos” (WITTIG, 1992, n.p.) e, com isso, mascara que todos esses conceitos, teorias e ideologias são somente categorias fundadas sobre a heterossexualidade tornadas dogmas políticos, religiosos e filosóficos muitas vezes dados como inatos aos seres humanos.

É dessa forma que não apenas o discurso se reveste de uma *essência* de ser humano gendrado dentro de um binarismo que pressupõe uma unidade entre matéria e espírito, mas também utiliza das ferramentas da língua para assegurar um lugar indiscutível para o protótipo universal do masculino enquanto medida para todas as coisas.

A consequência desta tendência para a universalidade é que o pensamento hétero não pode conceber uma cultura, uma sociedade onde a heterossexualidade não ordenaria não só todas as relações humanas mas também a sua própria produção de conceitos e também todos os processos que escapam ao consciente. (WITTIG, 1992, s/p.).

O homem, enquanto representante da humanidade; o poeta, enquanto representante da subjetividade; e o eu lírico, enquanto representante da enunciação poética: todos obedecem diferentes ordens ontológicas, mas culminam no discurso da heterossexualidade enquanto norma, excluindo, dessa maneira, as mulheres, as lésbicas, os gays e todas as outras formas de identidades que existem na sociedade.

Monique Wittig (1992) aponta ainda que, no pensamento hétero, a noção do *outro* é fundante, pois, para que haja opressão, é necessário existir esse outro – que é oprimido, subjugado. Mas o *outro* só existe quando existe o *um* que é socialmente aceito enquanto dominador, e esse um é aquele tomado por universal. Dessa forma, nota-se que não são apenas as mulheres, as lésbicas e os gays que serão subjugados e estarão fora do universal – ou da possibilidade de serem sujeitos –, mas também as mulheres negras, os homens negros, os asiáticos, as indígenas, os muçulmanos, as latinas, as crianças, os idosos e todos aqueles que estão sob o serviço subalterno do homem universal – ou, no âmbito dos discursos literários, de suas representações nas instâncias do poeta e eu lírico.

Nesse sentido, a postura radical de Monique Wittig (1992) é compreender que, se as categorias e conceitos de análise atuais são fundadas no pensamento heterossexual, logo as categorias homem e mulher são categorias heterossexuais e não são suficientes para representar as lésbicas e os homens gays, por exemplo. As categorias fundadas no pensamento hétero, para a autora, precisam desaparecer ideológica e politicamente para que possam florescer outras noções de ser humano e de possibilidades de sujeito. Em consonância com Beauvoir (2009), Wittig (2003), em *One is not born a woman*, ressalta a construção social da categoria mulher e analisa as maneiras como politicamente se estabeleceu uma feminilidade através da manutenção do patriarcado. A autora discorre sobre a dominação não apenas do corpo feminino, mas também da mente feminina na tentativa de perpetuar uma falsa natureza que justifica a opressão. Para a feminista,

No caso das mulheres, a ideologia vai mais longe uma vez que tanto nossos corpos quanto nossas mentes são produtos dessa manipulação. Nós fomos forçadas em nossos corpos e em nossas mentes para corresponder, traço por traço, com a *ideia* de natureza que foi definida para nós. Distorcida de tal maneira que o nosso corpo deformado é o que eles chamam de “natural”, e que supostamente existe como tal antes da opressão (WITTIG, 2007, p. 360, grifo da autora, tradução minha)³⁵.

Dessa forma, percebe-se que a postura de Wittig (1992, 1993, 2007) aponta para a tentativa de *descolonizar* não apenas o corpo feminino, mas também a mente e todos os atributos que fazem com que nós mulheres nos entendamos através de um olhar masculinista. O posicionamento da autora é importante nesta tese por nos apresentar mais uma camada da estrutura discursiva que nos mantém presas a um enredo social que visa à soberania do masculino na figura do homem. A autora confronta a ideia de que existe uma natureza pré-discursiva, ao discutir as ferramentas patriarcais de dominação do corpo e da mente feminina dentro da lógica da heterossexualidade. Para Wittig (1993), a dominação ideológica do pensamento heterossexual é responsável pela deformação dos corpos, em especial os femininos, e veda à mulher a possibilidade de se conhecer, de se identificar enquanto mulher e com outras mulheres, o que nos enreda permanentemente na escravidão sexual. Wittig (1992), a partir dessa análise do discurso, recusa a categoria política de mulheres e alega, portanto, que a lésbica não é mulher. A lésbica não é mulher por não obedecer às normas impostas pelo pensamento hétero e por recusar o sistema político empregado por ele, que mantém as pessoas do gênero feminino subjugadas e oprimidas dentro de sua instituição política.

Contudo, embora compreenda a posição política de Wittig (1992), a minha tentativa aqui se dá através de outra via, na qual utilizo as categorias mulher e homem — ainda que compreenda que estas são fundadas na ordem heterossexual, patriarcal e falocentrica — mas procuro ampliar o seu escopo. Para tanto, entenderei que tanto a femininidade quanto a masculinidade, enquanto atributos das mulheres e dos homens, respectivamente, podem ser encontrados dentro de um *continuum* no qual cabem diversas e diferentes performances dos gêneros, desde que a identidade seja tomada enquanto de mulher ou de homem. Assim, ainda que lésbicas, heterossexuais, negras, brancas,

³⁵ “In the case of women, ideology goes far since our bodies as well as our minds are the product of this manipulation. We have been compelled in our bodies and in our minds to correspond, feature by feature, with the *idea* of nature that has been established for us. Distorted to such an extent that our deformed body is what they call ‘natural’, what is supposed to exist as such before the oppression.” (WITTIG, 2007, p. 360).

transexuais, cisgênero, entre outras intersecções, as diferentes performances do feminino estão dentro dos *continua* feminino e lésbico.

Ressalto, como discutido na primeira parte desse capítulo, que a performatividade de gênero se dá através da repetição de ações até que se tenha uma cópia de um espectro idealizado do feminino ou do masculino, dentro do que a sociedade enxerga enquanto comportamento de gênero. Percebe-se que, na confirmação e repetição dessas performances, a linguagem tem um papel importante a ser desenvolvido, já que ela é a principal via de agência das pessoas. Para Butler (2016),

O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto a causa da opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem não funciona de forma mágica nem inexorável (...) Ela pressupõe e altera seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições. (BUTLER, 2016, p. 202)

A linguagem é, pois, indispensável tanto para assegurar o lugar da heterossexualidade enquanto modelo indispensável quanto para proceder à sua subversão, na medida em que outras lógicas podem se tornar atos elocutórios repetidos incansavelmente até se consolidarem enquanto práticas institucionais. O que ocorre é que, tanto de um lado da moeda, quanto do outro, a linguagem é parte substancial dos sistemas discursivos presentes na nossa sociedade e é através dela que podemos notar, apontar e tentar modificar as práticas enquanto atos. Wittig (1985) afirma que “há uma plasticidade do real à linguagem: e a linguagem tem uma ação plástica no real (WITTIG, 1985, p.78, tradução minha)”³⁶, o que faz com que não seja simples, ou talvez possível, apontar onde a sintaxe discursiva se faz mais apertada.

Portanto, longe de tentar situar os femininos dentro de um universal, o que pretendo é apontar de que modos os masculinos também podem ser entendidos enquanto particularidades, excluindo, dessa formam um ser humano uno que é a imagem de deus. Quando levamos para o discurso o eu lírico apenas enquanto representante das masculinidades num *continuum* masculino, apontamos que existe algo de particular nas formas de identidade daqueles que se identificam enquanto homens e, conseqüentemente, nos seus atos locucionais e nas suas maneiras de existirem no mundo social. Da mesma maneira, as mulheres que se identificam dentro do *continuum* feminino apontam em suas

³⁶ For there is a plasticity of the real to language: language has a plastic action upon the real. (WITTIG, 1985, p. 78)

locuções as particularidades de ser mulher e em seus modos de existir no mundo social, o que justifica a necessidade de um conceito que diga de sua performance enunciativa no âmbito poético: a eu lírica.

A crítica de Wittig (1985) em relação ao sistema de gênero – e portanto às categorias políticas do feminino e do masculino fundadas dentro de um discurso falocêntrico e heterossexual – funda-se exatamente na fixação ontológica dos seres enquanto unos mas num espelho do universal, o que repercute na linguagem de modo avassalador para as mulheres. Segundo a feminista, a relação entre a linguagem abstrata e o real se dá na medida em que somos levados a acreditar que ao homem é inata a figuração de universal e que à mulher, ao nascimento, é dada a particularidade. Assim, a abstração do sujeito enquanto detentor do poder da fala, ao locucionar o *eu* do discurso, é sempre masculina, enquanto à mulher é necessário marcar na locução os atributos de seu corpo. A autora discute

Sexo, sob o nome de gênero, permeia todo o corpo da linguagem e força cada locutora, se ela pertence ao sexo oprimido, a proclamar isso no discurso dela, o que significa aparecer na linguagem sob sua própria forma física e não sob a forma abstrata que cada locutor masculino tem o direito inquestionado de usar. (WITTIG, 1985, p. 79, tradução minha).³⁷

O apontamento de Monique Wittig (1985) apresenta o fundamento de que, dessa forma, enquanto sistema de gênero, na linguagem, ao feminino não é dada a possibilidade de exercer a subjetividade. As mulheres são colocadas em uma categoria politicamente inferior que garante, através da linguagem, utilizando uma ferramenta invisível de regras de língua – como o uso do pronome masculino para representar os seres humanos –, um não lugar dentro do sistema social, da vida social, da política, da economia, das religiões, da cultura, da vida em si. A heterossexualidade compulsória, que marca o sistema de gênero binário, é, dessa maneira, uma das grandes forças invisíveis que fortalecem o sistema opressor da hierarquia dos sexos e que não permite à mulher ter uma subjetividade e, então, se expressar e ser humana.

Butler, endossando o pensamento de Wittig (1985), aponta que “não podemos achar que essas posições assimétricas decorram da ‘natureza’ dos homens e das mulheres, pois, como estabeleceu Beauvoir, tal ‘natureza’ não existe (BUTLER, 2016, p. 202). A

³⁷ Sex, under the name of gender, permeates the whole body of language and forces every locutor, if she belongs to the oppressed sex, to proclaim it in her speech, that is, to appear in language under her proper physical form and not under the abstract form, which every male locutor has the unquestioned right to use. (WITTIG, 1985, p. 79)

manutenção do sistema heterossexista presente nas sociedades ocidentais, capitalistas, homofóbicas, patriarcais é que nos faz manter essa assimetria de gênero e permanentemente, ao endossar o discurso do universal uno, falsamente neutro, masculino, apagar as possibilidades de existências das mulheres e sua identificação com outras mulheres. Entender que a linguagem é imprescindível no sistema performativo de gênero e que é, talvez, a ferramenta mais poderosa e invisível do discurso – na medida em que fornece a possibilidade de o sujeito ser um sujeito ao dizer *eu* – pode auxiliar o processo de reformulação das nossas práticas e transformar a sociedade.

(...) a linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como “fatos”. Considerada coletivamente, a prática repetida de nomear a diferença sexual criou essa aparência de divisão natural. A “nomeação” do sexo é um ato de dominação e coerção, um ato *performativo* institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/ perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual. (BUTLER, 2016, p. 200-201).

Assim como o fortalecimento da divisão sexual de um ponto de vista hierárquico e exclusório é realizado pelo discurso, atualmente a insistência de grupos minoritários de rejeitar a identificação ou sua associação com o universal permite que novos atos locucionais sejam realizados e percebidos enquanto fatos, acrescentando novas camadas arqueológicas para a noção dos femininos e dos masculinos enquanto possibilidades de existências não excludentes. Portanto, ao invés de investir, como Monique Wittig (1985), na destruição do gênero, por considerar este um passo quase impossível na atual sociedade, na qual as conformações gendradas na língua refletem a sociedade e um estado filosófico e político social, sugiro que as possibilidades de performatividade dos gêneros sejam expandidas dentro da contínua e que, ao dizer *eu*, qualquer ser humano, em seu ato locucional, não busque a identificação com um universal, ou a abstração da formação de um sujeito universal – que não existe –, mas aponte para o que faz dele um ser único e singular, inclusive a sua própria performatividade de gênero dentro de um *continuum*. Dessa forma, a marcação de um possível eu-homem se torna tão importante quanto o de um eu-mulher – já presente nos atos elocucionais como aponta Beauvoir (2009) – que apresenta, em si, a sua singularidade gendrada, mas que também permite encontrar no enunciado uma performatividade singular dentro do *continuum*. Na lira, em especial, o uso de eu lírica enquanto personificação da voz enunciativa do poema apontará para a marca singular da performance corpóreo-textual das vozes enunciativas femininas. E,

através da crítica literária que se proponha a utilizar esse conceito na análise poemática, observaremos o lugar em que esse feminino específico se encontra dentro do *continuum* feminino. A análise assim estabelecida poderá comprovar que a performance feminina de gênero não é uma definição do que se é, mas do que se faz (BUTLER, 2016), por isso se realiza de diversas formas na eu lírica.

2.8 O *continuum* lésbico e o *continuum* feminino: as possibilidades de instaurar a eu lírica

Tendo apresentado em que medida a heterossexualidade não é uma escolha do indivíduo, e sim uma imposição social que se dá compulsoriamente, detenho-me agora na possibilidade da existência de um *continuum* lésbico (RICH, 2010) e na instauração da categoria de um *continuum* feminino para fundação da eu lírica enquanto voz performativa gendrada na lírica.

Adrienne Rich (2010), ao discutir a heterossexualidade compulsória, apresenta o conceito de *continuum* lésbico para asseverar que existem outras possibilidades de ser mulher que não se enquadram dentro da normativa imposta pela heterossexualidade. Para Rich (2010), o *continuum* lésbico representaria toda identificação da mulher com outra mulher ou mulheres, em todos os tipos de relações possíveis. A necessidade de fundar esse *continuum* se dá pelo apagamento não apenas da lésbica pela heterossexualidade³⁸, mas da mulher e de toda relação de identificação entre mulheres, conforme argumentos ressaltados na seção anterior. Rich compreende que o termo *continuum* lésbico inclui

(...) um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência genital com outra mulher (RICH, 2010, p. 35-36).

³⁸ É importante pontuar que, embora os esforços para denominar todas as relações entre mulheres dentro do *continuum* lésbico sejam louváveis, essa categoria não pode reduzir à existência lésbica. Ou seja, não pode existir uma hierarquia das relações dentro do *continuum* lésbico que releguem, conseqüentemente, a mulher lésbica a uma posição inferior. Muitas das críticas à ideia do *continuum* lésbico se pautam, por exemplo, no apagamento que ele pode provocar das lésbicas, ou no apagamento das relações erótico-afetivas lésbicas (RUBIN, BUTLER, 2010). Portanto, quando utilizo o *continuum* lésbico para afirmar que outras relações entre mulheres se fazem possíveis quando retiradas da sintaxe falocêntrica, pretendo evidenciar que a relação erótico-afetiva também é uma delas. Não pretendo reduzir todas as relações entre mulheres ao aspecto erótico-afetivo, bem como não pretendo realizar o apagamento desse tipo de relação. A lésbica, como mulher, sofre, na minha concepção, ainda mais o apagamento causado pela heterossexualidade compulsória e pelo patriarcado, uma vez que é duplamente excluída das possibilidades de atuação política de forma plena em sua identidade de gênero e sexual.

Consequentemente, torna-se uma maneira de colocar em xeque a noção de que a heterossexualidade é inata a todas as pessoas. Para Schwade (2010), o *continuum* lésbico é uma maneira de pôr em evidência modelos alternativos de identificação “presentes nas relações de companheirismo entre mulheres, em diferentes situações” (SCHWADE, 2010, p. 60). Assim, o *continuum* lésbico pressupõe que as relações entre mulheres podem acontecer fora do que o discurso autoriza enquanto prática socialmente aceita de relações. Contudo, é importante ressaltar que essas relações precisam colocar em questão, ou pelo menos estabelecer uma reflexão crítica acerca do que é uma relação fora do falocentrismo imposto pelo patriarcado. Ou seja, não apenas as relações afetivo-sexuais entre mulheres, mas também as relações entre mãe e filha, amigas, companheiras de trabalho etc. devem refletir sobre outros modos de relacionamento não espelhados numa identificação com o masculino, mas valorizando aquilo que Audre Lord (1984) chamou de erótico³⁹.

A implementação de políticas que levem em consideração o *continuum* lésbico parece longe de um atual alcance social, uma vez que a sociedade ocidental é pautada em grande parte pela psicanálise clássica e consequentemente pela noção de que o poder só poder ser detido por aquele que possui o falo. Embora o falo seja um instrumento simbólico na teoria lacaniana (BONNICI, 2007), sem equivalente direto no real, a maior metáfora de sua representação é a do pênis – e, por extensão, a pena, a lei, a autoridade estatal. Assim, embora nem os homens nem as mulheres sejam por excelência detentores inatos do falo, a identificação direta deste com o gênero masculino se dá em virtude da visibilidade desse gênero no mundo social e porque o falo é “o significante privilegiado do **patriarcalismo**” (BONNICI, 2007, p. 82, grifo do autor). Sendo fundado no patriarcalismo, o poder emanado pelo falo está presente no momento em que a criança adquire a linguagem e, dessa forma, adentra no simbólico. Para BONNICI (2007), como na teoria lacaniana a mulher se encontra fora da linguagem, sendo sempre o outro, a possibilidade de ela possuir o falo é, aparentemente, nula, a menos que se identifique com o masculino e de certa maneira “roube” o seu lugar de privilégio. Daí se dá o medo da

³⁹ Audre Lorde (1984) define como eróticas as relações de entrega entre pessoas que não tenham o objetivo de receber algo em troca, mas apenas aquelas que valorizam o que há de verdadeiro em cada ser e que, ao reconhecerem a potência que não se dá apenas em termos genitais, respeitem a individualidade e as escolhas individuais. O erótico seria, portanto, segundo a autora, uma energia difusa pelo corpo que não compartimenta as sensações; uma sensação de completude quando se deixa de atender as necessidades impostas pela sociedade e que não são natas à pessoa, compreendendo que as necessidades são individuais e prescindem do modelo heteronormativo pautado pelo patriarcado para serem realizadas.

mulher emancipada (BERRY, 1979), da lésbica, e a criação de mitos como o da vagina dentada, da viúva negra, entre outros que permeiam o imaginário popular e que tornam a mulher que não se enquadra nos ditames sociais para o seu gênero um perigo, uma ameaça.

Além disso, a partir do entendimento de que, para que se detenha o poder, é preciso ter o falo, Freud (1976) estabeleceu a noção de inveja do pênis. No desenvolvimento da sexualidade, segundo o autor, a menina se percebe sem o falo e deseja um dia ser possuidora do mesmo na fantasia de que seu órgão sexual se desenvolverá como o do irmão. Na espera de que isso aconteça, ela volta seus desejos para o pai, na tentativa de obter a partir dele o que lhe falta: o pênis fálico. Esse direcionamento a afastará da mãe, pois esta é considerada culpada pela falta da filha, e esse afastamento se intensifica quando a menina percebe que partilha do destino da mãe, uma vez que esta é também castrada. Assim, a menina abandona a mãe para entrar no complexo de Édipo e o seu desejo é direcionado exclusivamente para o pai (FREUD, 1976).

Esta noção de que a menina se percebe enquanto não fálica e passa a desejar possuir o falo, por isso direcionando sua atenção ao pai e afastando-se da mãe, dá início, em nossa sociedade, à heterossexualidade compulsória, ao direcionamento heterossexual nas relações amorosas, à necessidade de tutela feminina por parte dos homens e ao desinteresse feminino pelo mundo político. Luce Irigaray (2017) faz uma análise crítica desse comportamento, apontando que ele impossibilita que as mulheres se identifiquem com outras mulheres, e explica a teoria freudiana da seguinte maneira:

Mas, para a menina, esse complexo de Édipo poderá substituir durante muito tempo. Realmente, ela não tem de temer perder um sexo que não tem. E somente com as reiteradas frustrações por parte do pai ela será levada, bem tardiamente e de uma maneira frequentemente incompleta, a desviar dele o seu desejo. Pode-se inferir disso que a formação do superego será, nessas condições, comprometida, o que deixará a menina, a mulher, em um estado de dependência infantil em relação ao pai, ao homem-pai – que desempenha a função do superego e a tornará incapaz de participar dos mais estimados interesses sociais e culturais. Pouco autônoma, a menina será ainda pouco dotada para os investimentos “objetivos” em jogo na cidade, sendo seus comportamentos motivados pelo ciúme, pelo rancor, pela “inveja do pênis”, seja pelo temor de perder o amor de seus pais ou dos seus substitutos. (IRIGARAY, 2017, p. 52-53, grifos da autora).

A filósofa questiona a teoria freudiana levantando a possibilidade de outra existência para as mulheres no caso de não estarmos inseridas nessa lógica psicanalítica que nos exclui da vida política, da escolha da vida sexual e do desenvolvimento completo.

Para além do complexo de Édipo e da inveja do pênis, outras teorias foram se formando e delimitando o espaço de ação social da mulher e da sua conseqüente atividade política e social, além da própria possibilidade de identificação de mulheres entre si. A conformação das sociedades patriarcais levando em consideração a proibição do incesto, por exemplo, é uma das maneiras como às mulheres foi negada a possibilidade de se identificarem entre si, na medida em que elas se tornam apenas mercadorias – objetos de troca entre os homens. As mulheres, enquanto posse masculina, estão desapropriadas de qualquer traço subjetivo, o que lhes rouba a possibilidade de serem sujeitos.

Se, como afirma Butler (2016) ao analisar a questão do incesto levantada por Lévi-Strauss, a relação exogâmica se dá através da troca e distribuição das mulheres, é fundada dessa forma a sociedade heteronormativa na tentativa de mascarar a *homossexualidade*⁴⁰ (IRIGARAY, 2017) embutida nessas relações que acontecem apenas entre os homens. As mulheres são, portanto, despossuídas de identidades e de nome, uma vez que apenas carregam e se tornam o negativo do nome do homem para quem foram entregues. Logo, a única possibilidade de que as mulheres possam se identificar com mulheres e enquanto mulheres só aconteceria numa lógica fora do falocentrismo: da lei do falo, do *logos*, do simbólico, do patriarcado.

Aposto, com Butler (2016), que uma possibilidade de fugir a essa lógica dominante e opressiva é performar identidades parodizantes que, ao invés de estabelecer um significado ao *ser mulher*, busquem adiar esse significado, propondo uma cadeia incessante de significantes num movimento de *différance* (DERRIDA, 1973). O *continuum* lésbico, ao afirmar relações entre mulheres e de identificação entre mulheres que pressuponham o erótico (LORDE, 1984), relações de horizontalidade nas relações, companheirismo e amizade entre mulheres, só pode acontecer se se abrir mão da mulher universal e compreender que o que define as mulheres é exatamente o seu ato performativo e a sua autodenominação enquanto mulheres, de modo que sua identidade possa se apresentar a partir de diferentes performances, sem um ponto fixo, e sem qualquer tipo de essencialidade pré-discursiva – seja ela biológica, social ou de qualquer outra natureza.

⁴⁰ Para Luce Irigaray (2017) relações homossexuais se tratam das relações que se dão apenas entre os homens, como no caso da troca e distribuição das mulheres na qual elas se afiguram apenas enquanto moeda simbólica de troca, mas não participam como sujeitos nessa economia. Dessa forma, a economia masculinista estaria baseada num princípio homossexual que instauraria uma heterossexualidade forjada.

A partir da ideia de que as identidades femininas (e também as masculinas) são performadas através da repetição de ações e que, portanto, não existe um original, tampouco um universal a ser apreendido por uma performance definitiva do feminino, e de que as relações entre as mulheres podem dispensar a identificação com o masculino, com o falo e com o patriarcado – através de um constante exercício de crítica e de desconstrução do discurso dominante ao apontar para sua sintaxe que se quer invisível – e se dar dentro de um *continuum* lésbico. Proponho que possamos compreender que as identidades femininas podem ser encontradas dentro de um *continuum* feminino que percorre diferentes performances femininas que passam pelas *dragqueens*, pelas bofinhos, pelas *ladies*, pelas trans que não optaram pela cirurgia e pelas que optam pela cirurgia, pela mulher negra da periferia ou não, pela professora, pela dona de casa, pela executiva, pela trabalhadora, pela mulher de salto alto e pela mulher de tênis, mas não apenas por essas mulheres.

Dentro do *continuum* feminino, observo, portanto, que fundar a *eu lírica* no discurso que produz a crítica literária e reflete e refrata a/na produção literária é proceder com esse adiamento de significado mas de modo politicamente instaurado que subverte as relações de poder existentes na academia, tentando, dessa forma, minar ou reformular os campos atuais do discurso que preconizam a diferença sexual de modo hierárquico e opressivo. Entendendo que a performance de gênero é a repetição incansável de atos locucionais, e, ressalto, que a identidade postulada pelo eu-mulher, ou pela eu lírica vai se fazer de modo instável no sentido de que ela não permanece sempre em um mesmo ponto do *continuum* de femininos. A eu lírica é, conseqüentemente, uma ferramenta que, apesar de se instaurar dentro de um sistema ainda falocêntrico, dentro de uma sociedade ocidental amarrada na sintaxe da heterossexualidade compulsória, do patriarcalismo, do capitalismo, pretende estremecer as bases que fundam o universal e o masculino enquanto norma. A eu lírica se torna a locutora da voz enunciadora de um poema que tem um corpo textual feminino, singular e portanto único na sua enunciação.

Seria ingênuo acreditar que a instalação do conceito de eu lírica por si só seria capaz de mudar as estruturas sociais de dominação masculina não apenas no que concerne à literatura mas também à vida social. Embora esteja de acordo com Foucault (2000), de que a literatura também é responsável não só pelo imaginário do ser humano, mas por sua transformação quanto a suas relações com outros aspectos da vida, sejam eles psíquicos, econômicos, culturais ou afetivos, acredito, assim como Rubin e Butler, que, embora as lutas feministas não sejam novas no cenário ocidental, a mudança social da qual estamos

falando “requer muito tempo e o período de tempo em que estivemos tentando essa mudança é incrivelmente pequeno” (RUBIN; BUTLER, 2003, p. 167). Mas, sem que haja a luta diária, constante e revolucionária, seria impossível alcançar qualquer tipo de mudança; logo, embora não atinjamos ainda o fim da opressão contra as mulheres, já reivindicamos e conseguimos nos libertar de alguns grilhões patriarcais. A insistência na luta feminista em diversas áreas de conhecimento – inclusive na Literatura, como aqui feito – contribui para a paulatina mas possível mudança do estatuto social e político das mulheres.

3. Performances de mulheres: as eu líricas nos poemas de Maria Teresa Hortas, Joy Ladin e Mel Duarte

Ain't I a woman? Look at me!

Sojourner Truth

A partir das discussões traçadas no primeiro capítulo acerca da importância de desestabilizar tanto a língua quanto a linguagem da crítica literária ao recusar o masculino como universal – ou forma não marcada –, e o eu lírico enquanto voz lírica que fala por todos os seres humanos, propus que a adoção do conceito *eu lírica* se tornasse ferramenta da crítica literária para tratar dos aspectos da enunciação poemática de poemas que ensejam performances líricas femininas. Para tanto, não é possível apenas utilizar o conceito de eu lírica, mas também compreender quais os discursos que enredam a crítica literária e que afirmam o *eu lírico* enquanto norma. Foi necessário, portanto, que se discorresse acerca da estrutura da língua portuguesa e de como esta não é dada de maneira arbitrária, mas procede com o estabelecimento de suas normas de acordo com um sistema no qual as atribuições de poder e liberdade entre as pessoas são regidas a partir da noção da neutralidade e universalidade do homem. Tendo o homem enquanto regra e norma, o patriarcado enraizou a sua sintaxe de poder na língua, uma vez que esta é a maneira pela qual os seres humanos significam, e excluiu as mulheres das possibilidades de enunciação de si enquanto sujeitos, já que nós nos configuraríamos sempre enquanto exceção, forma marcada e particularidade.

A partir da discussão da língua, da crítica literária e dos discursos que fundamentam o patriarcado, empreendi uma jornada dentro dos estudos feministas e *queer*, no segundo capítulo, para tentar compreender de que maneiras o ser ontológico *mulher* tem sido concebido e pensado. A empreitada dos estudos feministas de se afastar das concepções de mulher impostas pelo falocentrismo patriarcal vem gerando diversas maneiras de conceber esse signo, maneiras essas que ora convergem, ora divergem entre si, mas que podem ser percebidas como tentativas de revolucionar o sistema que nos oprime. Para a presente tese e para que a implementação da eu lírica seja possível, embora eu compreenda a importância e a relevância das diversas correntes feministas apresentadas, tomo como local de partida o conceito de Judith Butler (2016) de performance de gênero. De acordo com a filósofa, o gênero é algo que se performa constantemente e que pretende imitar um momento original, mas que, por sua

característica performática e de ação, é uma eterna construção que não tem um ponto de origem. Assim, não existindo um feminino ou um ser mulher original, a qual todas as mulheres deveriam imitar, entendo que também o feminino não é um ponto específico dentro do signo mulher, mas que se comporta dentro de um *continuum* feminino no qual todas as performances femininas são possíveis, bastando que para tanto o sujeito se identifique enquanto mulher. O diálogo encontrado entre a performance da identidade de gênero e o *continuum* feminino pode apontar para o fato de que as relações entre as mulheres também não precisam seguir a lógica patriarcal segundo a qual nos relacionaríamos em competição. Nesse sentido, compartilho da concepção de Adrienne Rich (2010) de que o *continuum* lésbico possibilita a nós mulheres nos relacionarmos dentro de uma lógica na qual compartilharíamos o erótico (LORDE, 1984) e não faríamos uso de nós mesmas em relações onde o pornográfico (LORDE, 1984) seria a lei. Logo, a lógica patriarcal que impõe relacionamentos verticais entre as pessoas, nos quais aquele que está no alto da pirâmide subjuga os outros e os utiliza como objeto, não caberia aos relacionamentos entre mulheres e dentro das possibilidades que este signo motiva.

Com essas discussões, concebo a noção de que a eu lírica é uma performance enunciativa presente na lírica produzida por mulheres. Da mesma forma que através de Butler (2016) compreendo que não existe *um ser mulher*, mas diferentes e possíveis performances de mulher, a eu lírica se manifesta na poesia através de diferentes performances – o que gera diversas eu líricas que darão conta de suas subjetividades através das enunciações particularizadas no poema.

Dando prosseguimento a tal percurso, neste capítulo aplicarei o conceito de eu lírica na análise de poemas de três poetisas, Maria Teresa Horta, Joy Ladin e Mel Duarte, a partir de três eixos: 1. Performances de eu lírica – no qual serão analisados poemas que demonstrem diferentes e possíveis performances da eu lírica; 2. Corpos de eu lírica – que contará com a análise lírica de textos que versem sobre os diferentes corpos nos quais a eu lírica habita e sua relação com eles; e 3. Linguagens de eu lírica – momento em que me deterei na análise da relação entre eu lírica e linguagem expressa a partir de diferentes performances de eu lírica.

Deparando-me com o *corpus* e com o objeto propostos pela minha tese, surgiu a necessidade de indagar de onde vem e para onde vai este movimento até aqui proposto. Dado que a tese versa sobre a eu lírica e pretende estabelecê-la como ferramenta de análise literária, a proposta é partir do corpo teórico apresentado nos capítulos anteriores

para a leitura de poemas em que se verifiquem variadas formas de performar-se mulher; ou seja, aplicar a ideia de eu lírica na análise textual de forma que possamos evidenciar a utilidade e importância dessa lente conceitual para uma mudança cultural a partir da teoria literária. Sendo assim, ao selecionar os poemas que comporiam o *corpus* desta tese, busquei agrupá-los a partir de semelhanças nas formas de manifestação de eu líricas, reunindo-os nos três eixos supracitados com vistas a uma melhor fundamentação.

Dessa forma, as autoras cujos textos foram selecionados para esta etapa do estudo não serão apresentadas de maneira isolada, com suas produções compartimentadas e fechadas em si, para só depois serem articuladas umas com as das outras. Em vez disso, serão apresentadas num *continuum* no qual todas exercem a função autoral (FOUCAULT, 2002) para diversas eu líricas. O objetivo desse procedimento metodológico é demonstrar como não apenas as autoras enunciam diversas eu líricas, mas também como a eu lírica faz parte da enunciação em si, na qual a figura autoral cede espaço para o texto, para a linguagem, procedendo não como num feminicídio – ao invés da morte do autor (BARTHES, 2004), temos o nascimento da enunciadora em outra esfera de realidade: aquela que se faz independente da nossa ação direta, a da linguagem em si e que por si mesma revoluciona (BARTHES, 1994) a ordem imperativa do ser humano, de tornar-se dono do que produz, e que volta para o seio da linguagem semiótica de Kristeva (1994).

Num movimento que pretende dar evidência para o nível da enunciação poemática, apresentarei primeiro as três autoras escolhidas cujos poemas comporão o *corpus* desta tese para depois proceder à análise dos textos através dos eixos temáticos propostos. As autoras serão aqui apresentadas a partir daquela que hoje faz parte de um cânone literário; para a que ainda não integra o cânone, mas está inserida na esfera acadêmica; e, enfim, a que se destaca na cena cultural periférica, e ocupa um lugar de destaque nacional e internacional.

Maria Teresa Horta, a primeira autora que ora apresento, é uma mulher portuguesa, nascida em maio de 1937 e produtora de diversas obras literárias, entre poemas, contos e romances, e é amplamente estudada tanto em Portugal quanto no Brasil. Figura indispensável para a história portuguesa, lutou e ainda luta pelo lugar das mulheres na cena literária e política, de forma que sua influência atravessa as fronteiras de seu país desde a década de 1970, durante o Estado Novo Português. Jornalista de formação, atuou em diversas áreas, sendo dirigente do ABC cineclube, escrevendo para jornais, ministrando palestras e publicando suas obras. Sua história com a literatura remonta a sua antepassada Marquesa de Alorna, poetisa portuguesa expoente do final do século XVII e

início do XIX, a qual, assim como sua descendente, foi presa por motivos políticos e não se deixou dobrar às ordens do Estado. Da antepassada, pode-se dizer que Maria Teresa Horta herdou não apenas a relação com a poesia, mas também o pulso firme e a luta política; Teresa Horta escreveu o brilhante romance *Luzes de Leonor* (2011), o qual levou 13 anos de pesquisas para ser escrito, ficcionalizando a história da antepassada e lançando luz à história das mulheres portuguesas dos séculos anteriores.

As primeiras publicações da autora remontam ao início da década de 1960, com *Espelho Inicial* (1960) e *Tatuagem* (1961), obra que fez parte do movimento Poesia 61. Curioso notar que, embora o Poesia 61 não tenha pretendido ocupar um lugar de movimento literário, nem de escola literária (EIRAS, 2013), acabou recebendo esse título e reconhecimento em virtude da mudança que causou na poesia portuguesa desse período. O movimento contou com a publicação de fascículos com textos dos cinco autores que fizeram parte do grupo e foi importante para os novos rumos da poesia portuguesa na década de 1960. O Poesia 61 levou a poesia portuguesa a um retorno ao privilégio da linguagem por si, opaca, como jogo de linguagem que prevê rasuras e movimentos não lineares. Podemos, pois, a partir dessa dinâmica, compreender a relação da poetisa com a linguagem: Maria Teresa Horta pode ser lida, na lírica, a partir do viés da rasura, daquilo que revoluciona a própria linguagem não apenas por seu conteúdo irreverente e que trata de assuntos como a sexualidade das mulheres, o erotismo e a revolução, mas também pela inovação em relação à forma, a estrutura poética que propõe a cada novo poema. No poema abaixo, retirado de seu primeiro livro, *Espelho Inicial* (1960), pode-se vislumbrar o início dessa trajetória poética irreverente:

LIÇÃO

construíram guerra
nos olhos do menino

sangue + duas
chagas = a progresso
contados a giz
nos quadros pendurados
sem sentido

nunca um hospital
sem h
escrito num ditado

felicidade – uma flor
x toda a dor
do universo: por fome
e incerteza
no cérebro de crianças

encontradas mortas

aviões a jacto
 bomba de hidrogénio
 espaço oco no coração
 nada pavor
 ao menino
 lição mandada decorar
 de olhos secos
 (HORTA, 2009, p. 40 – 41)

No poema acima, percebe-se a coerência entre o título e um campo semântico reincidente no texto, visto que a lição é dada à maneira escolar: há versos curtos, com informações diretas e ainda com uso de símbolos matemáticos (+, -, x, =, que representam soma, subtração, multiplicação e igualdade, respectivamente), remontando aos primeiros anos da educação básica. A escrita entra como ensinamento pela grafia de “(...) hospital/ sem h”, que nos remete à oralidade, como se as palavras estivessem sendo ditadas para aqueles que estão tomando a lição, e estas também se encontram em um ditado, conforme se lê no verso 10 – fazendo o jogo entre a prática escolar de ditado e algum ditado popular que não está explícito no texto, mas que poderia estar na lição no sentido de fomentar um aspecto cultural. Vale ressaltar que, para além de lição escolar, o poema também encerra uma lição política sobre os horrores da guerra – seja para a/o estudante que tem que decorar a lição, ou para a/o leitora/leitor que aprende a lição através da leitura do poema. Dupla lição, múltiplo sofrimento.

Nesse sentido, a quarta estrofe se apresenta a nossos olhos com duas possíveis interpretações: a) em que os sinais – e : são lidos como operadores matemáticos, de modo que os versos e os símbolos apresentem uma conta: “felicidade – uma flor/ x toda a dor/ do universo: por fome/ e incerteza/ no cérebro de crianças/ encontradas mortas”, nos oferecendo uma equação algébrica que poderia ser representada por $[(F - 1f) \times Tdu : Fm] : I$, onde $F =$ felicidade; $1f =$ uma flor; $Tdu =$ toda dor do universo; $Fm =$ fome; $I =$ incerteza. Para terminar a análise a partir da matemática, podemos inferir que toda a expressão algébrica apresentada está dentro de um conjunto, que abarcaria “todas as crianças/encontradas mortas”, designando as vítimas da guerra; e b) em que os sinais – e : sejam lidos como marcas de pontuação indicativas de supostas relações de coerência e explicação lógica para o conteúdo da imagem: “felicidade – uma flor/ x toda a dor/ do universo: por fome/ e incerteza/ no cérebro de crianças/ encontradas mortas”.

Ainda nesse jogo estabelecido entre título e forma, percebemos que a lição dada é a da desesperança quando os versos curtos, de leitura rápida, levam os olhos do menino

a uma construção de guerra: os versos não dão espaço para delongarmo-nos nas sílabas e nas últimas palavras de cada um deles – a tonicidade de paroxítonas apressa e apaga a leitura completa das palavras, dando-nos o ritmo e a ideia de seguir em frente e em marcha. A ausência de letras maiúsculas no início dos versos também pode ser compreendida como uma maneira de padronização – regra geral em guerras, através de uniformes, cortes de cabelo, apetrechos ornamentais (quando existem) e mesmo movimentos ritmados em marcha militar. Ou seja, nada (nem ninguém) deve ser destacado no contexto da guerra; aprende-se a ser igual e seguir ordens. A última estrofe fecha essa ideia de lógica bélica quando apresenta elementos de guerra que são associáveis a conteúdos escolares (como a “bomba de hidrogénio”), remetendo às matérias de Ciências, como Física e Química.

Há ainda, nos últimos quatro versos, o fim da lição e agora uma observação da cena por parte da voz lírica: para falar do menino, há uma quebra de espaçamento entre palavras no vigésimo verso, uma pequena revolução na ordem do poema – à maneira de Mallarmé – que, ao nos fazer parar a marcha que seguíamos, nos traz a observação da consequência da lição: os olhos secos do menino. Seco de lágrimas? Secos pela indiferença após a lição? Não é possível saber com o fim da lição.

A leitura de um dos poemas inaugurais de Maria Teresa Horta já nos apresenta alguns traços de seu fazer poético, mas, mais do que isso, ao longo de seu trabalho, ao trazer para a esfera do lirismo a guerra e o erotismo, demonstra-nos que a sua revolução não se encontra apenas na forma, mas também no tema. De maneira mais ampla, podemos dizer que Maria Teresa Horta não se rendeu a um imperante social patriarcal, revolucionando não apenas na forma em suas obras, mas também nos temas que não eram “apropriados” para mulheres no início de sua carreira. Essa irreverência é parte da escritora e permanente em suas obras, como bem afirma Conceição Flores (2015): Maria Teresa Horta é “Senhora de uma dicção poética assumidamente libertária e feminista” (FLORES, 2015, p. 9).

Na luta a favor do feminismo, a poetisa já percorre um longo caminho se posicionando politicamente, desde *Espelho Inicial*, em 1960, livro que revoluciona ao tratar do erotismo e inserir as mulheres na luta política. Por sua posição política, a escritora sofreu repreensões físicas nas ruas por parte dos cidadãos portugueses após a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, em 1971, obra escrita em coautoria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa e pela qual as autoras foram processadas e Teresa Horta chegou a ser presa durante o Estado Novo Português. Além disso, merecem

destaque suas obras mais recentes, *Poesis*, de 2017, e *Estranhezas*, de 2018, nas quais mantém sua escrita erótica e política, dando continuidade ao seu legado, mas revolucionando na medida em que, como mulher de mais de 80 anos, continua falando do corpo através do erotismo. Sendo essa uma de suas marcas na poesia, podemos concordar com Flores (2015) quando esta nos afirma que: “Se o erotismo que percorre sua poesia teve início como um ato de denúncia da repressão sexual que pesava sobre a mulher, logo se tornou um autêntico discurso do prazer e da fruição, liberto de qualquer amarra social e linguística” (FLORES, 2015, p. 13). Logo, se durante o Estado Novo Português Maria Teresa Horta foi revolucionária, hoje ela continua sendo essa mulher que não se cala e que subverte aquilo que lhe é imposto socialmente. A subversão e a transgressão que encontramos em seus livros fazem com que as regras tenham que ser repensadas, pois, ao criar um novo sistema ao subverter o estabelecido, como discute Amaral (2015), Teresa Horta procede à corrosão do *status quo* tanto no que tange à perspectiva interna à linguagem, quanto à sua dimensão social.

Em constante crescimento, a obra de Maria Teresa Horta é de uma coerência ímpar que nos mantém atentas ao corpo, à política, à linguagem e ao erotismo, e lhe rendeu prêmios como o D. Dinis, em 2012, pela obra *Luzes de Leonor* – prêmio este que recusou receber das mãos do então primeiro ministro português Passos Coelho – e homenagens como na Feira Literária de Paraty, em 2018, e no Congresso Internacional Maria Teresa Horta e a Literatura Contemporânea, realizado em maio de 2019 na capital portuguesa pela Universidade de Lisboa. A escolha de poemas da autora como parte do corpus deste estudo se deu em virtude de ela compor uma das facetas do que hoje chamamos de *mulher*. Dentro da interseccionalidade que procuro inserir no meu trabalho, ela representaria a mulher que no *continuum feminino* já se aproximou da imagem “padrão” da mulher (branca, com ensino superior e significativo poder aquisitivo), mas que ainda assim subverte essa imagem com sua luta política e sua poesia e que hoje continua subvertendo e ocupando diferentes posições no *continuum*.

A segunda autora inserida neste trabalho é Joy Ladin: poetisa norte-americana, professora universitária, judia e ativista social. Ladin nasceu em março de 1961 e foi designada como sendo do sexo masculino ao nascer. Autoidentificando-se como mulher, Ladin anunciou sua transição de gênero em 2007, aos 46 anos de idade. As consequências de sua transição não foram apenas positivas na vida de Joy, pois levaram ao divórcio de sua então esposa e também ao afastamento da Universidade de Yeshiva, instituição na qual lecionava e onde ocupa a cadeira David e Ruth Gottesman no Stern College. Com o

auxílio dos advogados da Lambda Legal⁴¹, conseguiu retornar à universidade e se tornou a primeira professora trans em uma universidade judia ortodoxa. Joy é também uma ativista pelos direitos LGBTQ, sendo amplamente reconhecida em seu país.

Autora de diversos livros de poesia e um livro de memórias, Joy é um expoente na literatura norte-americana. Foi nomeada para diversos prêmios literários, dentre os quais foi vencedora do prêmio Forward Five Award com *Through the Door of Life: a Jewish Journey Between Genders* (2012) – sua autobiografia –, *Coming to Life* (2010) e *Transmigration* (2009). Em sua obra poética e teórica é possível observar a convergência entre os temas do judaísmo e da transexualidade, como em seu último livro, *The Soul of the Stranger: Reading God and Torah from a Transgender Perspective* (2018), com o qual foi finalista dos prêmios Lambda Literary Award e Triangle Award.

Oriunda de uma tradição literária na qual a voz lírica deve corresponder à voz do sujeito que a enuncia, a luta de Joy Ladin com a poesia é também uma luta de vida, uma vez que sua relação com a linguagem se deu, ao longo de sua vida, na dicotomia entre ser e esconder-se, apagar-se e descobrir sua voz. Dessa forma, uma relação que foi moldada, a princípio, na opressão, se viu ganhar tónus e transparência à medida que a própria poetisa foi se tornando quem é. Logo, na leitura de sua obra poética, é possível reconhecer traços de uma voz lírica que se encontra dentro do que a própria autora chama de *transpoética* (LADIN, 2018): uma voz que procura expressar identidades que não se enquadram dentro daquelas categorias socialmente reconhecidas, uma poética centrada no verbo – no movimento, no vir a ser. Dessa forma, pode-se considerar que a poética de Joy Ladin é a do *tornar-se* e da *transpoética*⁴², como se lê no poema “It Like Me”, transcrito abaixo:

It Like Me

Earth is an it
An it and a she
A she and an it
It like me

⁴¹ Lambda Legal Defense and Education Fund (Lambda Legal) é uma organização norte-americana de direitos civis que trabalha em comunidades LGBTQ e com pessoas soropositivas. Seu foco principal é o trabalho de representação judicial dos direitos LGBTQ e na luta por políticas públicas que incorporem essa comunidade, bem como com educação social voltada para o respeito à diversidade. Mais informações podem ser acessadas pelo site: << <https://www.lambdalegal.org/>>>.

⁴² Na entrevista concedida a mim, Joy Ladin (2018) refere-se à *transpoética* como uma voz que expressa identidades que não se enquadram nas categorias binárias de gênero que são socialmente concebidas. Portanto, esta seria uma voz enunciativa centrada no verbo. O conceito versa sobre a particularidade da voz lírica enquanto uma voz poética única, uma particularidade tão extrema que não pode ser capturada dentro do sistema binário de gênero no qual ainda vivemos.

Earth has no womb no monthly bleeds
 Has never kept house for patriarchy
 Isn't really isn't much of a she
 She is an it – an it like me

Fellow it let's make a we
 A publicly secret society
 Of its whose she-ness is hard to see
 Is basalt magma and molten sea

It who are words
 Its like me

(LADIN, 2015, p. 59)⁴³

Como podemos observar, o poema “*It Like Me*” é composto, majoritariamente, por repetições, inversões sintáticas e paralelismos. Sendo estas as principais figuras que dão cadência ao poema, podemos ler múltiplas interpretações tanto a nível denotativo quanto a nível conotativo. O título do poema – que é também a expressão com maior reincidência no poema – já nos apresenta de entrada uma possibilidade transpoética: o pronome “*it*” em língua inglesa é usado para designar objetos, animais, ou, ainda, com significado vazio, para substituir uma oração na qual o sujeito seria inexistente ou impessoal, mas que na língua inglesa, sintaticamente, precisa existir (como em: *it is raining*). Curiosamente, o pronome *it* também pode ser usado para se referir a uma criança que está no ventre da mãe, mas sobre a qual ainda não foi imposto o movimento de simbolizá-la em relação ao seu sexo. Dessa forma, pode-se supor que o *isto*, que é como a voz lírica do texto, não se enquadra em nenhuma relação de gênero estabelecida socialmente, tornando-se um ser estranho, até mesmo abjeto, e que se sente na necessidade de se relacionar com algo, com semelhantes.

Tal busca por semelhança pode ser lida na primeira estrofe quando aparece em relação à terra (*Earth*), que, culturalmente, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos da América, é reconhecida através do gênero feminino e também como “a grande mãe”, tornando-se metonímia da natureza enquanto uma “entidade provedora de vida”. Dessa forma, temos um jogo semântico que vai do *it*, para o *Earth*, e então para o “*she*”. Se, por analogia, a terra é um *isto*, como a voz lírica, mas é também um *ela*, logo, a voz lírica que é um *isto* é também um *ela*. O jogo da repetição presente ao longo do poema vai fortalecer

⁴³ Os poemas de Joy Ladin serão mantidos em suas versões originais uma vez que a tradução de poesia exigiria um novo foco de pesquisa da tese, extrapolando o escopo da pesquisa proposta. Contudo, será feita a tradução livre de alguns trechos a fim de fortalecer a análise e a argumentação em favor da proposta de leitura da eu lírica.

essa analogia ao apresentar as similaridades da “mãe terra” à voz lírica, por inferência. A sonoridade de um eco, pela repetição que se inverte, nos traz familiaridade ao mesmo tempo em que uma quebra – há, inerente a esse jogo sonoro, essa falha, essa ruptura entre um *ela* que é, por algum motivo, um *isto*.

Na segunda estrofe, a estrutura de repetição se mantém, criando um eco não apenas sonoro, mas visual também. Se, na primeira estrofe, a voz lírica jogou com o uso dos pronomes para criar uma similaridade entre *isto* e *terra*, na segunda, o encadeamento de ideias, sua progressão, vai nos mostrar o vazio que o pronome *ela* produz em relação tanto à voz lírica quanto à terra: “*has no womb, no monthly bleeds, has never kept*”. Nos versos que contêm essas expressões, podemos observar dois tipos de repetições que dão a sensação de semelhança: uma pela manutenção da negativa, seja através do *no* ou do *never* – ainda que estejam em funções morfológicas diferentes (pronome e advérbio), a negação fortalece os laços entre as duas entidades; e a outra a partir da repetição do verbo *has*, que está implícito em “*(has) no monthly bleeds*”, embora, mais uma vez, seja usado em tempos verbais diferentes (as duas primeiras aparições como verbo principal no presente simples e a terceira como verbo auxiliar de “*has never kept*”, no presente perfeito). A repetição do verbo causa essa continuidade semântica das negativas, que segue, ainda, nas repetições do terceiro verso dessa mesma estrofe.

O nível semântico vai mostrando como essa busca pela identidade feminina está completamente fora dos padrões patriarcais da feminilidade, e, por isso, em contraposição à primeira estrofe, este *isto* não é tão parecido com o *ela* (“*isn't really, isn't much of a she*”). Mas se *isto* é *ela*, ao mesmo tempo em que não é, podemos pensar que existe uma comunidade de *elas/istos* que se identificam com a femininidade mas que simultaneamente são afastadas da femininidade. A necessidade de fazer parte é apresentada na terceira estrofe, na qual um jogo de antítese nos encaminha para um paradoxo: a ideia de se fazer um coletivo de *istos* que se transformará numa “*publicly secret society*”, ou seja uma sociedade pública secreta. A contradição na ideia de uma sociedade pública que seja também secreta nos dá a entender que, além da necessidade de similaridade, de identidade com outros, a voz lírica também necessita de uma visibilidade pública, ainda que secreta – porque não está inserida de forma visível no mundo.

O verso seguinte, “*Of its whose she-ness is hard to see*”, confirma essa relação, criando também um jogo de linguagem com *its* e *she-ness*. Em língua inglesa, o pronome *it* não forma plural em *its*, contudo, esse é o jogo presente no texto, causando mais uma

vez uma ruptura nos significantes e significados e personificando em nível de linguagem essa comunidade. O sufixo *-ness* é tradicionalmente usado para transformar um adjetivo ou um particípio em um substantivo; na palavra *she-ness*, porém, o sufixo é acrescido a um pronome, de modo que teríamos aquilo que dá qualidade de “ela”. Vale ressaltar que o sufixo, via de regra, é incorporado às palavras sem o uso do hífen, apontando, mais uma vez, para o estranhamento – seja ele gráfico, morfossintático, semântico ou simbólico.

No último verso dessa estrofe, temos mais uma vez uma antítese, mas dessa vez de origem bíblica: o magma basáltico é a representação do dilúvio no Antigo Testamento, que modificou a vida na terra através da inundação e foi responsável pela elevação dos montes e pela nova forma geológica; já o mar fundido, ou mar de cobre, *molten sea*, representa o local onde os sacerdotes se banhavam para se purificar (Êx 30: 17-21; 1Rs 7: 23, 40, 44), e, segundo a interpretação de João acerca do Apocalipse, o mar vítreo (mar fundido) era onde a purificação pela palavra aconteceria, ou seja, pela benevolência de Deus diante daqueles que se convertiam. Dessa forma, a femininidade desse coletivo de *its* não vem, necessariamente, de um corpo, mas sim de uma transformação que passa pelo corpo tanto quanto pelo divino. O verso final: “*It who are words/ Its like me*” fecha o poema com a repetição do título, mas transformando-o para a noção de coletividade. A ideia de que *isto* é palavra – é ato performativo – e é feminino pode confirmar a nossa ideia de um *continuum feminino* que abriga diferentes performances de mulher.

A implicação da transpoética (LADIN, 2018) na análise do poema pode ser uma chave para compreender essa autora que ainda é pouco estudada dentro da academia – seja no Estados Unidos da América ou no Brasil. A transpoética se torna não apenas uma ferramenta de análise que ultrapassa a leitura de poemas escritos por pessoas trans, pois é, segundo Ladin (2018), uma maneira de ler aqueles que fogem da perspectiva normatizante das convenções sociais acerca dos gêneros dentro de uma normatividade cisgênera e da heteronormatividade compulsória (eixos essenciais que compõem o que chamamos atualmente de sistema de gênero na nossa sociedade).

A nossa próxima escritora é Mel Amaro Duarte, poetisa, *slammer*, produtora cultural e ativista. A cultura da rua e a arte marginal sempre estiveram permeando a sua vida, seja por acompanhar o pai, o grafiteiro Ozi (Ozeas Duarte), ou pela participação nos saraus da periferia de São Paulo. A escritora é integrante do *Slam das Minas – SP*, coletivo que agrega mulheres *slammers* e que divulga o trabalho realizado apenas por mulheres nesse meio cultural. Mel Duarte foi a primeira mulher a vencer o campeonato internacional *Rio Poetry Slam*, que aconteceu durante a Festa Literária das Periferias

(FLUPP) em 2016, marco tão importante quanto o de ter sido a primeira mulher a representar o Brasil nessa competição. A poetisa também representou o país em Angola durante o Primeiro Festival Literário de Luanda no ano de 2017. Além das representações, Mel Duarte tem se inserido cada vez mais na cena literária contemporânea brasileira ao participar de mesas e ministrar palestras sobre literatura produzida por mulheres, literatura produzida nas periferias, participação das mulheres nas cenas do *slam*⁴⁴, em eventos como a Festival Literário de Poços de Caldas (FLIPOÇOS), a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e programas de fomento a novas formas de ver o mundo, como o TEDx (*Technology, Entertainment and Design*), *Girl's Talk*, *Live Talks*, dentre outros. Em 2019 a poetisa lançou seu primeiro disco de poesia falada nas plataformas digitais de música e tem percorrido o Brasil com oficinas e *shows*, além do lançamento de videoclipes.

A poesia de Mel Duarte conta com uma grande força de protesto, característica dos poemas produzidos para os campeonatos de *slam*, bem como pela literatura da periferia ou literatura marginal⁴⁵. A poetisa esclarece que as suas conquistas também são conquistas de todas as mulheres, como o depoimento dado após sua vitória no *Rio Poetry Slam*:

Vencemos, não apenas eu, mas a poesia, as mulheres, a nossa luta, a periferia. Tenho uma gratidão imensa a todos que acompanharam, que enviaram vibrações positivas, torceram e agora celebram a nossa conquista. Os outros 15 poetas que representaram suas nações também são vencedores. A palavra falada é a campeã. (DUARTE, 2016, s/p).

Vale ressaltar que, além de se inserir dentro da luta das mulheres e da periferia, Mel Duarte exalta a *palavra falada*, uma vez que se fez conhecida através de suas declamações nas batalhas de *slam*. Nesse sentido, gostaria de pontuar que as obras de Mel

⁴⁴ *Poetry Slam* ou *Slam* é o nome dado aos campeonatos de poesia falada. O termo nasceu em Chicago, nos Estados Unidos da América, no ano de 1984, com o intuito de aproximar os poetas e as poetisas de um público menos acadêmico. Mais informações sobre o formato que os *slams* têm no Brasil serão dadas ao longo da discussão sobre o tema.

⁴⁵ Para a presente tese, não se fará distinção entre literatura marginal e literatura da periferia, pois compreende-se que ambas correspondem à literatura produzida pela periferia numa direção que emerge das relações de resistência contra um sistema social que exclui aqueles que nela vivem. A literatura periférica e marginal tem, dentre outras funções, a de falar com as pessoas da periferia e de fazer com que suas vozes ressoem e sejam ouvidas nos diversos campos da sociedade. Ressalta-se também que os termos literatura marginal/periférica são os de mais amplo uso para corresponder à cultura das escritoras, poetas, editoras, frequentadoras de sarau e moradoras da periferia (BALBINO, 2016). Apenas para diferenciação do movimento da Poesia Marginal ou Geração Mimeógrafo, que ocorreu na década de 70 no Brasil, quando tratar da produção lírica da literatura periférica/marginal, usarei o termo Poesia Periférica.

Duarte aqui analisadas são provenientes de seu livro impresso *Negra Nua Crua* (DUARTE, 2016), obra que também tem uma versão produzida em *audiobook*, no qual a própria poetisa declama seus poemas. Ressalta-se que este é o primeiro livro de poesia brasileiro produzido por uma mulher da literatura da periferia que é transformado em audiolivro. As performances de Mel Duarte também podem ser assistidas na rede digital através de seus vídeos postados na plataforma *Youtube*.

Logo, compreende-se que a poesia de Mel Duarte pode ser encontrada em diferentes suportes, mas tem seu nascimento nas batalhas de *slam poetry* e carrega em si os valores principais dessas batalhas: discutir questões sociais e atuais, reivindicar direitos e expor a realidade social daqueles que estão declamando seus poemas. O poema a seguir, “Sobre os ponteiros que não param”, nos apresenta a relação entre o fazer poético que vive da palavra e a resistência que é fazer poesia diante de uma questão que vem assolando o Brasil nos últimos anos: a demarcação das terras indígenas.

Lágrimas Kaiowá

Enquanto uns assinam contratos milionários,
Outros assistem assassinatos em série.
Enquanto uns enriquecem acima do trabalho alheio
Outros, desfalecidos, sessam suas atividades em meio ao canavial.
Enquanto a indiferença reina, onde o cifrão fala mais alto que o barulho da fome,
Onde uns lutam por terras enquanto outros constroem
Onde uns conservam e outros destroem,
Haverá sempre Guerra.
Guarani chora, perdeu-se mais um Kaiowá
Homem ignora, um a menos pra se preocupar
O povo sente a perda, mais uma raiz da sua história cortada
O índio sofre mais uma vez e presença sua cultura ser sepultada.

(DUARTE, 2016, p. 62)⁴⁶

A poesia de Mel Duarte, como podemos perceber, embora esteja registrada em um livro, carrega em si toda a potência do *slam*. As batalhas de *slam* foram iniciadas em Chicago no ano de 1984 e subverteram o lugar canônico e de classe no qual a poesia falada habitava. A própria palavra *slam* é uma onomatopeia, visto que ela se assemelha à batida de uma porta (na língua inglesa) e o *slam* enquanto poesia é um evento no qual a poetisa/o poeta, chamada/o então de *slammer*, não utiliza nenhuma ferramenta além de seu próprio corpo e sua própria voz. Sendo esta uma cultura da periferia, marginal, a

⁴⁶ O poema foi transcrito tal qual no livro *Negra Nua Crua* (2016). As palavras grafadas de forma distinta da apregoada pela norma culta da língua portuguesa foram mantidas como no original para não descaracterizar a Poesia Periférica e suas marcas de linguagem.

poesia periférica carrega consigo a luta social de grupos minoritários e temas da atualidade, e, como sua declamação ocorre em espaços abertos, em especial nas batalhas, ela tem a intenção de levar o público presente para a reflexão sobre esses temas essenciais de luta.

O poema “Lágrima Kaiowá”, transcrito acima, apresenta um tema de discussão atual no Brasil – com mais intensidade a partir de 2016, quando diversas lideranças foram mortas e atacadas em virtude da demarcação das terras indígenas. A luta dos Kaiowá brasileiros pode ser lida no poema através de duas frentes semânticas: uma que traz palavras de resistência – “lutam”, “conservam”; e outra com palavras e expressões de destruição – “assassinatos em série”, “desfalecidos”, “indiferença”, “barulho da fome”, “destroem”, “guerra”, “chora”, “perdeu-se”, “ignora”, “perda”, “cortada”, “sofre”, “sepultada”. Ao observar a semântica do texto, o título pode ser entendido como uma manifestação triste de um povo sendo dizimado. Ou seja, embora haja luta de resistência contra a destruição crescente, como vimos nas palavras mencionadas acima, o povo continua sucumbindo à força do capital, como podemos observar em “assinam contratos milionários”, “enriquecem acima do trabalho alheio”, “onde o cifrão fala mais alto” e na contradição encontrada entre os versos através do constante uso de antíteses, como “cifrão/fome”, “constroem/destroem”, “chora/ignora”.

A luta, então, está entre o capital e a manutenção da cultura e das terras de um povo indígena. Dessa forma, a cadência do poema, característica principal dos *slams*, pode também ser sentida como uma luta que é contínua, embora seja diferente a cada novo momento, assim como a composição das rimas. Como característica da produção oral, seja dos *slams*, seja de outras manifestações poéticas como o cordel, as rimas são essenciais para dar ritmo e gerar entusiasmo, que está associado não apenas à imanência do poema, mas também à performance que ele supõe se tratando de um *slam*. São as rimas que dão os compassos dessa música – retomando o conceito de lira – falada. No poema elas aparecem como repetições consonantais em diversas situações: a) aparecendo na posição interna dos versos: “Enquanto uns **assinam** contratos milionários/ Outros **assistem** **assassinatos** em série”; “Enquanto uns enriquecem acima do trabalho alheio / Outros, desfalecidos, sessam suas atividades em **meio** ao canavial”; “Guarani **chora**, perdeu-se mais um Kaiowá/ Homem **ignora**, um a menos para se preocupar”; e b) na posição externa dos versos, como em “Onde uns lutam por terras enquanto outros **constroem**/ Ondem uns conservam e outros **destroem**”; “Guarani **chora**, perdeu-se mais um Kaiowá/ Homem **ignora**, um a menos para se **preocupar**”, na qual a rima acontece

em virtude do apagamento do /r/, marcador do infinitivo, na oralidade; “O povo sente a perda, mais uma raiz da sua história **cortada**/ O índio sofre mais uma vez e presencia sua cultura ser **sepultada**”.

Dessa forma, o poema “Lágrimas Kaiowá” nos traz um sentimento de indignação, de perda cultural e de destruição cumprindo a função social do *slam*, que é discutir, refletir e movimentar a sociedade. Mel Duarte se insere através da sua produção poética e de seu ativismo cultural em um espaço até então dominado por homens. É uma mulher negra, periférica e jovem que faz da palavra sua arma de combate contra as diversas opressões que vive e que a tocam.

Apresentadas as três autoras, seja por uma breve biografia, pela análise de um de seus textos, ou pela indicação de algumas de suas produções, gostaria de ressaltar que alguns passos são dados no escuro, mas também apresentam uma inovação: Maria Teresa Horta é uma autora que hoje está no cânone literário, uma autora sobre a qual encontramos rico e diverso material teórico, uma mulher homenageada em larga escala e que ainda produz na velhice. Dessa forma, conto com uma vasta fortuna crítica publicada tanto no Brasil quanto em Portugal. Joy Ladin, embora tenha notoriedade em seu país, esta não vem de mãos dadas à sua produção poética, mas em especial com foco na sua luta enquanto ativista social. Embora seja ganhadora de prêmios literários, sua produção se mantém, majoritariamente, dentro de um nicho LGBTQ, logo, não pude encontrar ao longo da minha investigação resultados de pesquisas e análises sobre a sua poesia. Contudo, um rico material de suas produções acadêmicas foi encontrado através das plataformas de pesquisa *online*, e parte de sua obra literária – de difícil acesso no Brasil – foi-me enviada, via *e-mail*, pela autora. Joy Ladin também me concedeu uma entrevista na qual pude compreender um pouco melhor a sua obra. Sobre Mel Duarte, autora premiada no Brasil, também não se encontra tanto dentro do meio acadêmico. Algumas poucas pesquisas foram feitas em relação a sua poesia, mas constam em dissertações e teses que abrangem o *slam* e a literatura periférica de uma forma geral. Apesar de pouco material acadêmico para pesquisa, é possível encontrar suas performances *online* tanto quanto entrevistas, palestras e eventos dos quais fez e faz parte. Dessa forma, resalto que as autoras aqui estudadas provêm de diferentes lugares de fala, posição social, classe social, etnia, religiosidade, bem como estão em gerações distintas e possuem performances de gênero que estão em diferentes pontos do *continuum feminino*.

Assim como suas performances enquanto mulheres se diferenciam, seja pela socialização que tiveram, pela classe social na qual estão inseridas, por suas raças,

religiões, ou pelas escolhas que puderam fazer ou não, as performances líricas se diferenciarão não apenas em virtude de sua identidade, mas também de poema em poema, abrindo mão da universalidade e de uma imagem única e uniforme de enunciação poemática feminina. Para aplicar a eu lírica como ferramenta de análise literária de poemas, observaremos as possíveis performances de eu líricas dessas três escritoras através de um recorte de seus poemas mediante os três eixos mencionados no início deste capítulo: Performances de eu lírica; Corpos de eu lírica; Linguagens de eu lírica.

3.1 Performances de eu lírica

A discussão em torno da performance pode tomar caminhos diferentes, sejam eles da identidade enquanto manifestação empírica de um ser humano, seja através das manifestações enunciativas, ou ainda através da voz lírica dos poemas, dentre outros. Como compreendo que as mudanças que ocorrem na linguagem moldam nossas possibilidades de performar/ser, entendi aqui que as performances das eu líricas moldarão diferentes mulheres – assim autoproclamadas – na instância enunciativa. Se o ato de leitura é ainda uma continuação do texto (BARTHES, 2007) e a linguagem poética é aquela que abarca todas as outras e nos proporciona um retorno para o momento anterior à significação (KRISTEVA, 1984), performar na linguagem é imprimir diferentes possibilidades de performance na vida empírica, numa espécie de “sou texto, logo performo linguagem”. Performar linguagem possibilitará a ampliação da noção de gênero dentro do *continuum* feminino.

Nesse sentido, o tornar-se mulher de Beauvoir (2016) se encontra na repetição constante desse significante, buscando estabelecê-lo como signo. Como o fechamento do signo não é possível – pelo fato de não existir “A Mulher” –, a busca por ele passa a ser tão infinita quanto as performances de mulheres. Quando lançamos uma mirada de perto para a produção lírica de muitas poetisas, encontramos poemas que apontam para a construção do feminino enquanto performance. Como já discutido, a performance mulher é frequente e equivocadamente tomada como natural, uma vez que se pode notar que esta é uma atividade de escolha e ação: escolhe-se como se vestir, andar falar etc. Ser mulher se aproxima, nesse sentido, da voz lírica que anuncia sua performance através dos poemas: escolhem-se as palavras, o metro, o suporte etc.

Mesmo que essas construções identitárias sejam observadas na ação de uma pessoa específica – ou aqui através da voz lírica de uma eu lírica específica –, parte de suas características são aprendidas através do convívio social, dos espaços culturais, ou

das mídias. Conforme discutido no capítulo anterior, a partir da perspectiva foucaultiana, o discurso é responsável por moldar os comportamentos e atitudes sociais que implicam diretamente nas possibilidades de manifestação de cada ser humano (FOUCAULT, 2008). À vista disso, a performance de gênero, ao ser tomada como dado natural, nada mais é do que a manifestação de uma criação discursiva e coletiva a fim de que se mantenham as estruturas sociais de poder dominantes; logo, ao mesmo tempo em que o indivíduo faz as suas escolhas de performance, não o faz de maneira dissociada da construção discursiva dos gêneros, de forma que se mantém atrelado à rede simbólica de poder.

Na perspectiva de investigar como se dá a performance da eu lírica em diferentes poemas, partirei para a análise de seis textos que apontam para diferentes maneiras de constituir mulheres na linguagem: inaugurar eu líricas.

Ladin (2010), na abertura da seção do livro no qual o poema a ser analisado se encontra, deixa uma nota ao leitor na qual diz que todas as palavras dos poemas foram retiradas da revista *Cosmo Girl*, de edições de dezembro de 2007 e janeiro de 2008 (LADIN, 2010, p. 69). A partir dessa referência paratextual (como nota) e intertextual (como diálogo com o periódico norte-americano), podemos retomar a noção apresentada no capítulo anterior de que a performance é algo que se faz a partir da ideia prototípica de um original, mas que não passa de um fantasma sem corpo e sem origem (BUTLER, 2016). As revistas, novelas, romances, entre outros suportes discursivos de comunicação e arte, colaboram para a sedimentação de um ideal feminino (ou masculino) que prevê regras, modelos e modos de agir específicos para os gêneros. Portanto, são indispensáveis para a padronização de uma performance de gênero que, além de excludente – por não possibilitar a existência de outras performances dentro do *continuum* feminino –, é também ilusória, uma vez que não passa de um efeito fantasmagórico que se pretende real.

Para Butler (2016), a paródia é uma das maneiras mais potentes de subversão desse discurso, pois a sua construção parte do cerne de uma questão (aqui, especificamente a questão de gênero) para desconstruí-la na medida em que toma suas características principais como referência e as aumenta transformando-as em grotescas para que levem ao riso. Dessa maneira, a paródia é uma forma de expor a artificialidade da identidade de gênero, aumentando o zoom sobre ela.

Desse modo, a partir de uma informação paratextual, Joy Ladin realiza um procedimento parecido de subversão do discurso. Ao se apropriar do discurso midiático

para transgredi-lo e subvertê-lo, através do recorte e da colagem de palavras de revistas, a autora caminha numa direção que pode não levar ao riso como na estratégia da paródia. Contudo, aponta para a possibilidade de que a performance feminina de gênero dentro de um ideário feminino, autorizado pelo discurso (no sentido mais foucaultiano do termo), seja um ponto que, para além de sofrimento, apresente a possibilidade de escolha para se formar uma identidade feminina. Na medida em que se apropria do discurso dominante (presente nas revistas) e o recorta e cola de acordo com suas perspectivas, Joy Ladin (2010) reflete sobre o discurso e o transforma, em sua poesia, através de um processo de negociação entre o que é postulado socialmente e a camada de decisão do sujeito que performa.

O jogo proposto pela autora a partir de sua nota paratextual pode ser lido no poema “Girl in a Bottle” (2010), que faz parte de seção supracitada do livro. Observa-se no poema a construção de uma imagem de femininidade que se dá a partir da agência da eu lírica em relação a sua escolha de performance feminina em diálogo com uma interlocutora. A eu lírica constrói a cena poética como uma segunda pessoa vindo de fora a situação, mas, ao mesmo tempo, dá a entender que o seu diálogo é consigo mesma. Assim, pode-se compreender que interlocutora e eu lírica se fundem na mesma voz que apresenta uma dissociação entre corpo e discurso de eu.

Girl in a Bottle

*You may have lost hope
But you are definitely a girl
Hope hasn't lost. The almond, orphaned scent*

*Of adolescence braids
Your life with unwanted features,
Shaving your head,*

*Raising the shades
That kept you nice and protected,
Celebrating*

*Your year of being nude, a crystal skull
Extended to full-size
For everyone to see.*

*The restless young light
That is always on
Pearls the little secrets*

*Of your body, misting the habits
That strand you
In the mirror. Reality*

Lines up to smooch,

*Bites your fingernails,
Whispers the secret signs*

*That can get you into the best parties –
Or are they anxieties
That only look like parties? –*

*Bullying, taking full advantage
Of your metamorphosis
Into a girl you don't even know. It's time*

*To fill in the blanks.
Which makeup will you choose?
Which conscience? Which version of family*

*Will take your breath away?
Your arms, your legs,
Whisper the world you always wanted,*

*Fashioning conscience
From your body's vulnerability.
You vowed to conceal*

*The hope whose strands
Made you real,
But you have been born*

*Into the streaming light of history,
A shyly confessional bliss,
Because you didn't have to live,*

*Girl in a bottle,
And did.*

(LADIN, 2010, p. 79-80)

O poema apresenta-se numa forma próxima à do diálogo da eu lírica com uma interlocutora: a *girl in a bottle* (garota na garrafa). Embora a enunciação não se apresente em primeira pessoa, há uma espécie de comunicação solidária entre a voz lírica e a sua interlocutora, que, aparentemente, está lutando com a sua identidade feminina. Pode-se inclusive imaginar uma conversa na frente de um espelho na qual a eu lírica fala consigo mesma ao ver-se refletida como uma *garota*⁴⁷, em exercício de diálogo íntimo, como se justifica na análise que se segue.

Em termos de estrutura, observa-se que o poema é bastante regular, uma vez que é composto por 15 estrofes, sendo 14 tercetos e um dístico. Ainda no que tange à estrutura, pode-se observar que a sintaxe das frases do poema não se circunscreve ao verso, criando uma cadência diferenciada a partir do encavalamento dos versos em favor do sentido. As

⁴⁷ Para a análise deste poema, o substantivo *girl* será traduzido como *garota*. Tal escolha lexical se dá pela compreensão de que *girl* é um ser que está no processo de vir a ser, conforme entrevista concedida pela poeta à pesquisadora (LADIN, 2018).

quebras sintáticas ocorrem ao longo de todo o poema em duas posições diferentes: a) dentro das estrofes, como pode ser observado na primeira delas, com o segundo e terceiro versos, nos quais a conjunção adversativa *but* (mas), que dá início ao segundo verso, só terá sua função completada em favor do sentido com o começo do terceiro verso, tomando como unidade de sentido “*But you are definitely a girl Hope hasn’t lost*” (Mas você é definitivamente uma garota que a esperança não perdeu); b) entre estrofes diferentes, como se nota no último verso da primeira estrofe, cuja unidade sintática só se completa quando da leitura do início da próxima estrofe, lendo-se “*The almond, orphaned scent Of adolescence braids*” (O amendoado, aroma órfão, de tranças da adolescência).

Embora o poema se apresente majoritariamente através da fluidez sintática, podendo-se inferir que o jogo de sentidos proposto pela eu lírica seja o da continuidade – através do uso constante do expediente do encavalamento –, no segundo verso da primeira estrofe há uma afirmação contundente “*But you are definitely a girl*” (Mas você é definitivamente uma garota), que, lida na potência proposta pelo verso, aponta para a afirmação de que a interlocutora é, sem dúvidas, essa garota, uma identidade feminina no processo de tornar-se. Assim, em meio ao movimento de fluidez apresentado pela eu lírica, a fixidez toma seu lugar para interromper o fluxo contínuo e demarcar o ponto específico do *continuum* através do qual se enuncia. Dessa forma, pode-se compreender que, no jogo de leitura do verso e da sintaxe, não há fixidez categórica de sentido, exceto aquele que parte da autoafirmação identitária, fazendo com que o poema se abra para múltiplas possibilidades interpretativas, o que obriga a leitora a proceder à escolha do sentido e tornar-se coautora do poema.

Na perspectiva daquela que, ao ler, reescreve, proponho uma leitura do poema dividindo-o em quatro momentos: o primeiro, no qual a eu lírica aponta para a insatisfação da sua interlocutora com seus atributos físicos; o segundo, no qual há um colapso entre realidade e desejo; o terceiro, em que a identidade feminina se constrói enquanto performance; e o quarto, em que se opera um movimento de resistência.

No primeiro momento de “*Girl in a Bottle*”, que corresponde às cinco primeiras estrofes, notam-se palavras que indicam o sofrimento ligado à inadequação corpóreo-social. A imagem de uma garota com aroma órfão, abandonada – que por isso abandona a própria esperança –, e que se sente exposta é apresentada pelas palavras *lost*, *hope*, *orphaned scent*, *unwanted*, *shades*, *crystal skull* (perdida, esperança, aroma órfão, indesejada, sombras, crânio de cristal). Observam-se jogos de contraste entre *lost* e *hope* e entre *shades* e *crystal*, bem como uma crescente rejeição na gradação entre *orphaned*

scent e *unwanted*, procedimentos poéticos que, para além de demonstrar o sentimento de exposição da garota, apontam um sentimento de inadequação social. Essa incongruência entre corpo e identidade também pode ser observada na imagem dos cabelos, apresentada na segunda e na terceira estrofe, na qual as tranças (*adolescence braids* / tranças de adolescente) – imagem comumente associada à feminilidade juvenil – são contrapostas a uma cabeça raspada (*shaving your head*/ raspando a sua cabeça), na qual todas as características corporais são evidenciadas.

Na sociedade em que vivemos, uma mulher com a cabeça raspada é recebida com um olhar mais minucioso, de forma que a imagem dela se amplifica. Vale ressaltar que a imagem da cabeça raspada é apresentada no poema através de um verbo no presente contínuo (*shaving* / raspando), o que aponta para uma ação que acontece de maneira repetida no cotidiano da interlocutora da eu lírica. Aqui se tem apresentada a incongruência entre corpo e performance identitária. Se, por um lado, há a celebração do feminino, por outro, o que a protege desse olhar amplificado sobre ela, como mulher, é apresentar-se de maneira masculina. A identidade dessa pessoa que está no processo de tornar-se – a garota – flutua em performances opostas, fazendo com que ela viva entre o vir a ser e o não ser. Vir a ser quem ela é – a potência que precisou ser escondida por tanto tempo – e não ser: ser um homem que não é nada mais que uma imagem vazia.

A argumentação acima se fortalece com a discussão de Michelle Perrot (2007) sobre como os cabelos são símbolos importantes na construção da beleza enquanto ponto indispensável na produção de uma marca de feminilidade. Os cabelos bem arrumados apresentam-se, nessa lógica, como marca da civilização: a mulher domesticada não possui um fio fora do lugar, daí a dimensão das tranças adolescentes como marca do feminil. A contrapartida da cabeça raspada, para Perrot (2007), pode oferecer duas perspectivas de leitura semiótica: a primeira no processo de apagamento de uma identidade, através da tosquia das cabeças (PERROT, 2007). Por isso, nos presídios a raspagem da cabeça não é apenas uma questão de higiene, mas também de homogeneização e apagamento da individualidade; seria um movimento de violência que evidenciaria o apontamento social para a mulher careca. A segunda perspectiva de leitura desse símbolo é voltada para o gênero masculino, de modo que a cabeça raspada seria marca da virilidade (PERROT, 2007), de forma que os soldados deveriam ter a cabeça raspada para demonstrar sua força viril. Em ambas as leituras, pode-se observar uma dicotomia entre feminino e masculino na qual o cabelo é traço importante na construção social dos gêneros.

Dessa forma, a incongruência apresentada pela eu lírica vai das tranças juvenis, símbolo cultural da feminilidade domesticada, ou seja, aquela aceita e chancelada pela sociedade e que protegeria as mulheres, para a cabeça raspada, símbolo da virilidade masculina, mas também da impersonificação do sujeito. Entre as tranças e a cabeça raspada, a desconexão desse sujeito em seu vir a ser mulher é apresentada num jogo entre essas duas representações sociais de gênero, que fazem com que a interlocutora da eu lírica seja cada vez mais exposta perante o julgamento social que também lhe causa sofrimento (“*a crystal skull/ Extended to full-size/ For everyone to see*”. – um crânio de cristal/ aumentado para o tamanho máximo/ para que todos vejam). Assim, nesse primeiro momento do poema, delineia-se uma voz lírica que, como observadora, fala sobre uma vida inconformada com sua posição social, dada a incongruência entre corpo e identidade manifestada na performance de gênero.

A sexta estrofe é o ponto de transição entre os dois primeiros momentos do poema, uma vez que apresenta a possibilidade de mudança nessa situação opressiva. A eu lírica enuncia que, apesar dos segredos que a interlocutora mantém para si, o espelho já não mais corrobora com essa forma de manter a vida entre aparência e incongruência e começa a espelhar um novo momento: o confronto com a realidade. Imagetivamente, esse ponto de mudança é turvo, daí a utilização do verbo *misting* (enevoando), que marca a passagem de uma imagem que era vista em tamanho aumentado (“*Extended to full-size/ For everyone to see*”) para uma nova posição, a qual vai desmanchando aquela que era tida como única possibilidade de ser.

Segue-se, portanto, o segundo momento do poema, no qual esse encontro através da imagem (refletida e turvada no espelho) aponta para o colapso do ser. Dessa forma, o segundo momento inicia com o encavalamento do último verso da sexta estrofe com a palavra *reality* (realidade), sujeito agente de todas as ações expressas nos versos da sétima estrofe e responsável pela unidade de sentido que se encerra no final da nona estrofe, quando começa a terceira parte do poema. Assim, num movimento anafórico elíptico, a realidade será responsável pela incongruência entre seu corpo e sua identidade e pelo seu choque social. Ela seduz ao mesmo em tempo que proporciona sofrimento (“*Lines up to smooch/ Bites your fingernails, Whispers the secret signs, Bullying*” – Se apresenta para beijar/ Morde as suas unhas, sussurra os sinais secretos, Intimidando).

A realidade, como agente que imputa ações sobre a voz lírica, se aproveita dessa mudança proporcionada pela opacidade vista no espelho e faz refletir algo que a própria eu lírica desconhece. Os sinais secretos (*secret signs*) podem se apresentar como as

características sexuais secundárias da própria adolescência que começam a surgir nessa eu lírica que se torna mulher, de maneira que, ao mesmo tempo em que o corpo vai mudando e a realidade aponta para essa mudança, a imagem refletida no espelho – ainda que aprisionante – também distorce aquela figura que previamente havia se estabelecido, uma vez que, de forma embaçada (*misting the habits* – embaçando os hábitos), começa a deixar a ver um futuro novo, em um relance de vislumbre. A imagem do espelho turvada e embaçada apresenta o desconhecido do vir a ser.

Curiosamente, no oitavo verso temos um aposto “*Or are they anxieties That only look like parties?*” (ou elas são apenas ansiedade que se parecem com festas?), o que, assim como a imagem turvada e refletida no espelho, apontaria para o fato de que as coisas e as pessoas não são necessariamente o que aparentam ser. A segunda parte do poema termina em mais um movimento de mudança, agora numa tomada de consciência de uma performance identitária.

Dessa forma, o terceiro momento do poema (da décima à duodécima estrofe) introduz a busca pela identidade de gênero dentro da noção de performance. Como discutido no capítulo 2, a performance de gênero (BUTLER, 2016) aponta para a direção de que o gênero é algo fluido, que se faz na ação performativa. A eu lírica, ao enunciar “*It’s time// to fill in the blanks*” (É hora// de preencher as lacunas), demonstra que a indefinição, ou o vazio, que potencialmente pode ser apresentada no corpo infantil – numa fase pré-puberdade na qual as definições fisiológicas ainda não se fazem marcadas – já não pode ser assumida enquanto performance, pois, quando essas peças que faltavam entram para o jogo, a potência gendrada do corpo é desenvolvida. A performance de gênero toma lugar como um signo marcado no corpo. A chegada da puberdade, com os *secret signs* do momento anterior do poema, impulsiona a realização ativa da performance feminina da eu lírica. O paralelismo presente nos sintagmas “*Which makeup*” “*Which conscience?*” “*Which version*” (“Qual maquiagem” “Qual consciência?” “Qual versão”) demonstra que a performance de gênero, embora engendrada na sociedade, também passa por uma questão de escolha individual que pode ou não vir de uma ação mais consciente por parte da eu lírica. São as lacunas ou peças que faltavam para performar a mulher que se quer ser dentro do *continuum*. A aliteração proposta pelo som da letra *w*, nas palavras *which, will, away, whispers, world, Always, wanted*, causa um efeito de eco que relembra existir uma repetição em cada performance de gênero em busca de um original que não pode ser recuperado.

A quarta e última parte do poema pode ser lida a partir do último verso da décima segunda estrofe até o final do poema, no dístico. Ela encerra em si, em especial nos três últimos versos (“*Because you didn’t have to live, // Girl in a bottle, / and did*” – Pois você não precisava viver, // Moça dentro da garrada, / e você viveu), a resistência através da existência e da subversão. Em termos de imagem, há um retorno temporal por meio da utilização dos verbos no passado simples (*vowed, made, did, didn’t have to live*) que apontam para ações encerradas nesse tempo verbal, ao mesmo tempo em que a utilização do presente perfeito (*have been born*) suspende a linearidade entre um passado e um presente específicos. Tais usos das formas verbais fazem com que a ação de nascer não seja aquela, necessariamente, vinculada ao nascimento do corpo, mas sim ao nascimento da performance feminina da qual o poema trata. Os três últimos versos do poema (“*Because you didn’t have to live, // Girl in a bottle, / and did*”), além de usarem o encadeamento para delinear a cadência rítmica de leitura, quebrando a sintaxe do verso, também apontam para a subversão da forma, seja ela poética ou performática, quando o sentido está em três versos, mas a última estrofe é um dístico. Logo, a eu lírica, numa conversa consigo mesma, vendo-se separada desse corpo do *eu* para falar com um *tu*, enuncia que as regras sociais impostas às pessoas podem ser subvertidas, seja em forma ou em conteúdo. E, embora se tenha que viver num movimento entre sombras (*shadow*) e luz (*light*) – jogo opositivo presente no poema –, a resistência através da sobrevivência é possível para esse ser que está no movimento de *tornar-se*.

Tanto o título do poema quanto as imagens que são oferecidas por ele (*crystal skull, pearls, mirror, streaming light, girl in a bottle*) remetem à ideia de um espelho onde se vê uma imagem refletida deformada. O título ainda se constrói com uma imagem de prisão: *Girl IN a bottle* (Garota DENTRO de uma garrafa); assim como o gênio da garrafa, ela só pode sair dessa prisão por meio do desejo. O desejo liberta o gênio, bem como a garota do corpo-garrafa.

Dessa maneira, a eu lírica traz a reflexão sobre a imagem refletida – no espelho, na memória, na garrafa – que pode se encontrar em descompasso com a realidade do sujeito, ao ser prisão, mas também pode ser potência de subversão através do desejo. A própria eu lírica se torna, portanto, uma mulher – não mais a garota em *vir a ser mulher* – que fala para uma projeção ou memória de si na juventude. Ou seja, é o mesmo ser humano em diferentes estágios de formação e contingência, construindo-se performaticamente em um diálogo íntimo. Nem a sintaxe poética, nem a estrutura do poema podem colaborar com a ideia de um espelhamento perfeito. Todas as imagens são

refratadas e se apresentam como um adiamento, uma rasura em relação ao real, o que então me faz indagar: o que é o real? Se a performance é o real, este real é uma cópia que remete a um infinito.

Se a performance da eu lírica do poema “*Girl in a Bottle*”, de Joy Ladin, se dá na medida em que pretende encontrar uma identidade, ainda que esta esteja fundada na incongruência entre corpo e performance, a eu lírica do poema “É treta preta”, de Mel Duarte (2016), aponta para um ponto específico dentro do *continuum* feminino: aquele da mulher negra da periferia que enfrenta a violência cotidianamente.

É treta preta

É treta preta, muita treta
Trabalhar longe e a passagem só aumenta
Enquanto eles compram jatinho com a verba da merenda
Capitalismo invade acaba com sua renda
E só uma cesta básica para a família não dá conta.

É treta preta,
Sair na rua numa noite de sexta-feira
Esperar o ônibus de volta e ele nunca chega,
Daí um malandro safado, no carro quase parado só te
fala besteira
E não satisfeito com a humilhação, ainda faz questão
de mostrar que está batendo punheta.

É treta preta, muita treta
Enquanto a farda faz a vez do capeta
Maldade tá solta, eu sei, atenta
Mas ter discernimento para escolher sua meta
É um item básico da caixa vida ferramenta.

O estado eu sei, te testa
Diz que é laico mas só dá brecha
E quando precisa de suporte para lidar com suas feridas
Usam da religião para tentar impor uma decisão na sua vida.

É preta... É treta.

Filho do cão, aqui faz hora extra
Explora, massacra e aí de você se contesta!
Mas para pra pensar, quem é que rege essa orquestra?
Para pra entender, quem é o adestrado e quem adestra?

Passam-se os anos e ainda querem nos manter em silêncio
Dizem que estamos em uma nova era, então porque de tantos resquícios?
Crianças ainda passam fome, meninos nem chegam a ser homens
Enquanto mulheres sofrem sendo espancadas a cada 15 segundos.

Penso se para esse mal inventarão um antídoto
Pois quando o ego fala mais alto que o senso crítico
Desfalcam-se lares,
Aumentam os cárceres
E o sonho de Palmares vai sendo esquecido.

É preciso retomar os ensinamentos dos antigos,
 Aplicar o matriarcado e praticar o respeito mútuo!
 Para que a pequena parte que impera
 Orgulhosa de nascer com o pau entre as pernas
 Lembre que também saiu de um útero...

(DUARTE, 2016, p.26 - 27)

O poema “É treta preta” faz parte da seção “Negra”, do livro *Negra nua crua*, de Mel Duarte. Se utilizarmos o título do livro em sua função paratextual (GENETTE, 2009) e o relacionarmos ao título do poema, perceberemos que, já de entrada, existe uma performance que se liga a uma identidade. Essa construção, ou melhor, essa performance expressa no poema se dará a partir, especialmente, de relações de oposição, seja no emprego de figuras de linguagem, como antítese e o paradoxo, ou na presença de metáforas e eufemismos que abrandam o vociferar da eu lírica. Essas figuras de linguagem fazem com que a oposição se dê, especialmente, entre a tríade *classe-raça-sexualidade* com enfoque na mulher negra e a eu lírica, essa “enunciação mulher” que luta contra a opressão imposta por esta. Como veremos a seguir no poema, a oposição entre essas duas forças (eu lírica *versus* tríada) será o eixo central desta análise.

Nota-se, contudo, que, embora essa performance da eu lírica se construa dentro de relações de oposição, o primeiro aspecto da performance se dá em relação a sua raça e aparece a partir do título. A resignificação da palavra *preta* demarca uma posição da eu lírica dentro do *continuum* feminino no que tange à expressão de gênero de uma mulher negra, parte de uma minoria social. Por sua vez, a palavra *treta*, nos discursos da juventude, especialmente a de classes sociais menos favorecidas e periféricas, é popularmente utilizada para dizer de problemas, ou situações nas quais exista uma artimanha para prejudicar alguém, podendo referir-se também a uma briga ou uma discussão.

Por um lado, a palavra *preta*, na expressão “treta preta”, funcionaria como um adjetivo, conferindo uma intensificação para o substantivo *treta*. Poderíamos inferir que uma “treta preta” seria um problema, uma ação ardilosa muito grande e pesada, funcionando assim não apenas como um simples adjetivo qualificativo, mas de valor intensificador dos sentidos veiculados pelo substantivo *treta*. Contudo, a palavra *preta* também é utilizada nas minorias raciais como um vocativo, ou seja, uma forma de se referir a uma pessoa de maneira carinhosa. Nota-se que, via de regra, nas comunidades e coletivos negros, esta é uma forma carinhosa de apelido; contudo, em situações nas quais se envolvem pessoas de diferentes classes sociais e diferentes raças, a palavra *preta* pode

exercer uma função pejorativa. Entendendo que a lógica do poema passa por uma evocação das situações vivenciadas por mulheres negras da periferia e da problematização das minorias raciais em torno das palavras que depreciam as características dos negros⁴⁸, opto por compreender que a eu lírica joga com a ambiguidade dos dois sentidos de “preta”, mobilizando diferentes significações atribuídas por essa palavra.

No título do poema e nos versos 1,6, 18 e 22, podemos compreender que a palavra *preta* sugere uma referência de diálogo entre a eu lírica e uma interlocutora. Essa possibilidade se confirma a partir dos demais versos da primeira estrofe com um jogo opositivo entre um “sua” e um “eles” apresentado através do advérbio “enquanto”. A utilização do pronome possessivo “sua” aponta mais uma vez para a interlocutora da eu lírica, marcando esta como “preta” – uma mulher negra; enquanto o pronome “eles” indica as classes opressoras desta performance feminina aqui representadas pelo capitalismo, pela soberania masculina – o patriarcado – e pela questão de raça – apontada pela discriminação eminente no texto em passagens como: “Dizem que estamos em uma nova era, então porque de tantos resquícios?”, “E o sonho de Palmares vai sendo esquecido.” e pela utilização da palavra “preta”, como discutido acima.

O jogo entre os nomes e suas relações com os pronomes sofre um processo de gradação [malandro safado – te; maldade – sua; estado – te; eles (elíptico) – sua; filho do cão – você; eles (elíptico) – nos], fortalecendo a antítese na qual a eu lírica se funda. A dinâmica estabelecida também indica relações de causa e consequência, na qual quem sofre as consequências é a interlocutora – e, como veremos na extensão do poema, todas as mulheres negras. Dessa forma, se o nome *preta* não se fundou em uma oposição, a sua performance, no entanto, sofre a ação desse jogo, delineando sua possibilidade de expressão.

O que fortalece essa identidade performática é a palavra *treta*, que é apresentada reincidentemente nas próximas estrofes: na forma de anáfora para as estrofes 1, 2 e 3 e no verso único da estrofe 5 – ainda que em um paralelismo invertido. A palavra assim

⁴⁸ Nas atuais lutas contra o racismo, a palavra *preta/preto* vem ganhando novos significados ao ser repensada para o seu uso no sentido afirmativo. Logo, a utilização da palavra *preta* dentro dos movimentos negros vem como uma marcação de resistência para ressignificar tal nomenclatura e não apagar a memória coletiva que ela carrega. Uma das intenções de ressignificação é que nunca nos esqueçamos da discriminação sofrida por pessoas negras a partir da utilização do darwinismo social, que, ao construir a ideia da categoria de raça para hierarquizar a espécie humana com base no fenótipo das pessoas, se apropriou dos “marcadores” da raça para inferiorizá-la. Para maiores discussões, sugiro a leitura de Nascimento (2019), Bolsanello (1996) e Almeida (2018).

reiterada no poema nos remete a uma série de problemas, já que, nos versos que a seguem, há enumerações das situações consideradas tretas: sair na rua, esperar o ônibus, o malandro no carro batendo punheta, a farda como metáfora do capeta, a maldade, o estado que testa, a religião, o filho do cão fazendo hora extra, ser mantida em silêncio, crianças e a fome, meninos que não serão homens, mulheres agredidas, aumento dos cárceres, o sonho de Palmares esquecido. Dessa forma, a expressão *treta preta* vai funcionar como um duplo: um jogo entre uma sociedade que causa desconforto e violência, e a mulher negra periférica que tenta sobreviver a esse esquema crescente de opressão.

A indagação “quem é o adestrado e quem adestra” fortalece esse duplo que é também o jogo opositivo, apresentado anteriormente, entre a sociedade capitalista dominada pelos homens (“orgulhosa de nascer com o pau entre as pernas”) e a mulher negra da periferia que sobrevive e que coloca no mundo esses mesmos homens (e aí são todas as mulheres, não apenas as negras periféricas).

É interessante notar como a eu lírica vai construindo não apenas a imagem dessa agressão progressiva que sofre, mas também a imagem de sua interlocutora que resiste e que tem uma rede de mulheres que resistem junto, fazendo com que, aos poucos, essa mulher se torne metonímia de muitas mulheres (não apenas aquelas que ocupam o mesmo espaço que ela no *continuum*, mas diversas outras). Na mesma medida em que as ações progressivas vão sendo apresentadas, essa mulher representada pelo pronome *você* é transformada num coletivo através do pronome oblíquo *nos*, de modo que a voz lírica se coloca junto de sua interlocutora e de tantas outras mulheres. Além de se implicar nesse grupo de mulheres que sofrem violência, a eu lírica se coloca no 34º verso como uma primeira pessoa, “Penso se para esse mal inventarão um antídoto”, assumindo, portanto, o seu lugar dentro do *continuum* feminino. Nesse momento, sua identidade – realizada na enunciação – é clara. A eu lírica do poema “É treta preta” é a preta, periférica, que sofre violência do capitalismo, dos homens e de uma estrutura social que desfavorece sua vida. Além disso, ela performa não apenas a si, mas um grupo de mulheres que se enunciam como ela própria.

Mas por que periférica? A eu lírica pode ser lida como periférica a partir de expressões que nos fazem inferir esse lugar enunciativo: “trabalhar longe”, “passagem só aumenta”, “cesta básica”, “esperar o ônibus”, “crianças passam fome”, “meninos não chegam a ser homens”. A violência dessa periferia é apresentada também com uma dupla face: a da opressão do capital e a da opressão do homem. Logo, a construção dessa performance passa por uma série de violências em vários níveis, desde a do capitalismo

contra a classe trabalhadora e desfavorecida (“Enquanto eles compram jatinho com a verba da merenda”, “Capitalismo invade a acaba com sua renda”, “Crianças ainda passam fome, meninos nem chegam a ser homens”) à violência de gênero (“Esperar o ônibus numa noite de sexta/ Daí um malandro safado, no carro quase parado só te fala besteira/ E não satisfeito com a humilhação, ainda faz questão de mostrar que está batendo punheta”, “Para que a pequena parte que impera/ Orgulhosa por nascer com um pau entre as pernas”).

Curioso notar que a antítese ainda ocorre entre essas duas facetas: capitalismo/homem *versus* mulher. O homem é apresentado através de várias imagens: Capeta, capitalismo, malandro safado, Estado, Religião, filho do cão, pau entre as pernas. Por outro lado, a mulher é aludida através dos pronomes de segunda pessoa, do desejo do patriarcado e, no final do poema, da metonímia expressa na palavra útero.

É preciso retomar ensinamento dos antigos,
Aplicar o patriarcado e praticar o respeito mútuo!
Para que a pequena parte que impera
Orgulhosa por nascer com o pau entre as pernas
Lembre que também saiu de um útero.

(DUARTE, 2016, p. 27, grifo meu)

A última estrofe do poema demarca um espaço fundamental para a performance da eu lírica: o útero como marca da femininidade oprimida pelos homens. Além do útero como determinação do feminino, a sua relação com a função materna (fortalecida pela palavra “patriarcado” no verso 40) também fada essa performance à noção de que a femininidade da eu lírica passa por essa expressão social.

Dessa maneira, a performance dessa eu lírica se constrói no jogo opositivo ao longo do poema e que se fortalece, ao final do texto, na antítese formada pelas palavras *pau* e *útero*. Além disso, essa performance se manifesta como ato de resistência, seja com a ressignificação da palavra *preta*, seja na própria arte de sobrevivência em um mundo de violências. A eu lírica demonstra que a resistência faz parte da sua performance de mulher.

Entre resistências e performances que tentam se encaixar no signo mulher – ainda que este não possa ser definido de forma estanque – das eu líricas de “Girl in a Bottle” e “É treta preta”, leremos o poema de Maria Teresa Horta intitulado “Pequena Cantiga à mulher”, para entender como a eu lírica desse poema enuncia uma outra (ou outras) performance(s) de mulher. O poema foi publicado pela primeira vez em 1987, na obra

Cronista não é recado, contudo a transcrição que se segue foi retirada do livro *Poesia Reunida* (2009)⁴⁹ da autora.

PEQUENA CANTIGA À MULHER

Onde uma tem
o cetim
a outra tem
a rudeza

Onde uma tem
a cantiga
a outra tem
a firmeza

Tomba o cabelo
nos ombros
o suor pela
barriga

Onde uma tem
a riqueza
a outra tem
a fadiga

Tapa a nudez
com as mãos
procura o pão
na gaveta

Onde uma tem
o vestígio
tem a outra
a pele seca

Enquanto desliza
o fato
pega a outra na
enxada

Enquanto dorme
na cama
a outra arranja-lhe
a casa

(HORTA, 2009, p. 276 – 277)

O poema carrega no seu título a palavra *cantiga*, palavra esta que nos remete à poesia portuguesa provençal da Idade Média. Certo é, ao observar a estrutura do poema, que este se enquadra em muitas das características do gênero: o paralelismo sintático repetitivo, a figuração do ambiente doméstico – que é o caso de algumas cantigas de amigo, segundo Saraiva (1999) –, o uso de uma voz impessoal. Ainda que essas

⁴⁹ Com relação aos poemas de Maria Teresa Horta reunidos na obra “Poesia Reunida” (2009), darei informações acerca de sua primeira publicação para fins de referência.

características sejam mais típicas das cantigas de amigo, podemos associar o poema, pelo seu conteúdo, às cantigas de escárnio, uma vez que há nele uma crítica social construída de modo velado, ou seja, indireto. Dessa forma, pode-se imaginar que essa escolha de estrutura nos levará à apresentação de não apenas uma performance de mulher, mas duas, sendo as diferenças socioeconômicas entre elas o objeto de crítica da cantiga.

Ainda partindo do título, que apresenta um destinatário no sintagma “à mulher”, nos perguntamos? Para qual mulher é essa cantiga? A primeira estrofe nos responde: para “uma” e “a outra”. Portanto, não estamos falando aqui em performances específicas, mas de categorias diferentes que caberiam dentro daquilo que chamei de *continuum* feminino. A eu lírica, dessa maneira, utiliza de duas figuras principais para construir seu poema: a comparação e a antítese. Leiamos a primeira estrofe:

Onde uma tem
o cetim
a outra tem
a rudeza

Percebe-se aí que a comparação entre *uma* e *outra* é marcada pelas expressões “Onde uma tem” e “a outra tem”, e essa estrutura se repetirá ao longo do poema, nas estrofes 1, 2, 4 e 6 (embora nesta última estrofe ocorra também um hipérbato). Mesmo que nas outras estrofes essa estrutura superficial seja modificada, o paralelismo criado continua existindo, uma vez que a comparação se mantém. Temos, portanto, uma estrutura que condiz com a comparação exercida entre essas duas mulheres que, no título, são metonimicamente apresentadas como *mulher*. Apesar da sugestão dessa metonímia (de que *mulher* equivale a todas as mulheres), as constantes inversões do poema nos apontam para a ideia de que elas nunca são completamente iguais, embora compartilhem do mesmo signo.

O uso constante da antítese vai construindo a imagem de quem pode ser *uma* e quem pode ser a *outra*. Vejamos a construção das antíteses e para onde elas nos levam: cetim x rudeza; cantiga x firmeza, ombros x barriga, riqueza x fadiga, nudez x pão, vestígio x pele seca, fato x enxada, cama x casa. Algumas dessas antíteses nos vêm de maneira clara em relação a sua definição: o “cetim” e a “rudeza” nos remetem a texturas que são contrastantes: um é macio, fino; o outro é áspero, duro. Os versos, portanto, constroem a imagem de que *uma* está ligada à suavidade e a *outra* à aspereza. A palavra “cantiga” nos faz pensar uma vez mais em leveza, suavidade, calma e tempo de qualidade, ao passo que “firmeza” traz uma vez mais os sentidos de aspereza, de tempo curto,

rigidez. Por sua vez, “ombros” e “barriga” nomeiam duas partes do corpo que se encontram em posições diferentes, e o toque do cabelo nos ombros indica mais uma vez a suavidade, enquanto o suor escorrendo pela barriga nos traz a ideia de trabalho, esforço. O par “riqueza” e “fadiga” nos apresenta a oposição entre ter dinheiro e ter de trabalhar por este, ao passo que “nudez” e “pão” são compreendidos a partir de seus sentidos dentro dos versos – “tapar a nudez com as mãos” é um ato de esconder, “procurar o pão na gaveta” é uma ação de desvendamento. Assim, constrói-se a imagem de que uma não se preocupa em buscar, mas em esconder, enquanto a outra quer mostrar o que de si está escondido. Em “vestígio” e “pele seca” temos duas marcas, a da *uma*, que é uma marca social, enquanto a da *outra* é uma marca no corpo, que também demonstra um lugar social. “Fato” e “enxada” nos remetem à primeira antítese do poema, com o fato que é delicado ao toque na ação do deslizar, e a enxada, instrumento de trabalho, de rudeza. E, por fim, temos “cama” e “casa”, termos entre os quais se estabelece uma comparação de classe – a *uma* que dorme na cama, que tem posses, que tem vestígio e riqueza, e a *outra* que arruma a casa enquanto a primeira dorme; ou seja, a que tem rudeza, segura a enxada, procura o pão e trabalha.

Tal uso de figuras como comparação, antítese, anáfora (a repetição de algumas palavras de forma regular no texto) e paralelismo colabora com as performances que a eu lírica demonstra dentro do signo mulher: uma mulher que vive na riqueza, aparentemente sem preocupações, e tem luxo performa esse lugar social pelo uso do fato, do cetim, de poder sentir os cabelos nos ombros; e a outra mulher, que trabalha, tem a rudeza nas mãos, a pele seca e se encontra de certa maneira submissa à mulher primeira. Aqui não há resistência, mas sim uma calma descrição do lugar de pertencimento das mulheres e como esses lugares as fazem performar de maneira diferenciada. E a própria performance da eu lírica? Como herdeira das cantigas trovadorescas, ela se afasta numa voz impessoal – e não seria essa uma performance de eu lírica? Aquela que vê, critica e analisa? A eu lírica demonstra sua própria performance se colocando de fora do poema, não se implicando. É como insistem em dizer do eu lírico – ele é universal; só se esquecem de que o posicionamento dele fala mais do que ele mesmo, ou seja, demonstra seu lugar dentro dos *continua* de gênero.

No poema que se segue, ainda de Maria Teresa Horta, observaremos nova construção de identidade a partir de outra eu lírica. O poema “O mais amargo fel” foi publicado pela primeira vez em 1998, no livro *Destino*.

O MAIS AMARGO FEL?

Onde está a mãe que me pariu
a vida,
que me deu a beber um leite envenenado?

Que me arrancou do colo ainda menina
e deixou o meu ombro
desarmado?

Onde está a mãe e o seu afecto aberto?
desassossego mais que clamor
largando o meu peito no deserto?

Que não querendo um coração desfeito
trocou por desapego
o desamor desperto?

Onde está a mãe e o seu olhar atento
às minhas feridas deixadas
em aberto?

Que me abandonou no meio da casa
sem cuidar de me agasalhar
com fogo certo?

Onde está a mãe
de manso prometida?

Aquela que leva pela mão
que põe o afago e na cozinha
coze com amor o nosso pão?

Onde está a mãe
não a madrasta?

Onde está o doce?
Onde está o mel?

Onde está a outra que de mim
é já de mim
o mais amargo fel?

(HORTA, 2009, p. 662 – 663)

A construção do poema “O mais amargo fel” é feita através de estrofes que se encerram em indagações. Poderíamos sugerir que existe, portanto, no poema, uma elucubração de ordem subjetiva sobre a infância da eu lírica e a construção de sua identidade, uma vez que ela se coloca no poema em primeira pessoa do singular do discurso e, ao fim do texto, sugere que essa é a mãe nela, ou seja, uma performance de mulher construída em forma de contiguidade. A ideação sobre a vida pueril se apresenta como um questionamento que vai, de certa forma, nos dando pistas de como essa etapa da vida se constituiu. Aqui, o enfoque é aquele do relacionamento idealizado mãe-filha que não ocorreu, nos fazendo refletir sobre a questão da maternidade. Se as mulheres

performam mulheres de diferentes maneiras, o imperativo da maternidade ideal – ou da mãe ideal – tenta uma vez mais homogeneizar essa categoria de mulheres, impondo nesta imagem o grilhão social que as amarra.

O poema é construído a partir do paralelismo sintático e semântico em torno de uma busca pela imagem da mãe. As estrofes funcionam como pequenas duplas nas quais na primeira parte há o uso da anáfora “Onde está a mãe” e, na segunda, o uso do polissíndeto com “que”. A reincidência de ambas as construções nos oferece a sensação de um ouroboros⁵⁰ do qual a eu lírica não consegue se distanciar. Esse jogo se encerra na oitava estrofe, onde existe a substituição do pronome “que” pelo pronome “aquela”, mantendo assim a mesma função morfológica e semântica, mas causando uma pausa no ciclo vicioso. Embora haja um respiro na pausa com o fim da repetição das duplas, as três estrofes que seguem nos dão a sensação de ansiedade com a repetição de “Onde está a mãe?”, tornando essa busca infinita uma vez mais num circuito fechado. Contudo, a última estrofe nos oferece um romper do ciclo, um encontro que refrata a imagem da mãe para a própria eu lírica com a pergunta:

Onde está a outra que de mim
é já de mim
o mais amargo fel?
(HORTA, 2009, p.663)

A refração acontece porque a eu lírica percebe que a mãe está em si, sendo ela não uma continuação da mãe, mas a própria mãe dentro de si. Essa mãe é “mãe de mim” (minha mãe), mas é parte de mim (extensão de mim, parte amarga de mim), como se a mãe estivesse também na filha. É interessante observar essa inversão porque, no sentido comum, pensa-se na filha como extensão da mãe, parte da mãe etc., mas o poema desloca essa perspectiva: a mãe é “em mim”. Essa inversão pode ser notada, ao longo do poema, nas imagens que a filha – eu lírica – aponta para a ruptura com a mãe: “que me deu de beber um leite envenenado”, “trocou por desapego/ o desamor desperto?”, “minhas feridas deixadas/ em aberto?”, “e não a madrasta”, “é já de mim o amargo fel”, construindo assim uma imagem da infância em uma performance de gênero que destrói a mulher idealizada na figura da mãe (tradicionalmente, a santa). O paradoxo criado na nona estrofe entre *mãe* e *madrasta* confirma essas construções transpostas, uma vez que

⁵⁰ O Ouroboros é uma figura que representa a eternidade, o ciclo da vida, eterno retorno (dentre outros) através da imagem de uma serpente (ou dragão) que morde a própria cauda, num movimento circular. O símbolo do ouroboros é utilizado em diversas manifestações artísticas e culturais e remonta ao período pré-cristão. No poema, a imagem é utilizada para representar o ciclo vicioso e contínuo de busca pela mãe, um ciclo de que não se consegue sair, mantendo a eu lírica presa em si mesma e em sua busca.

a performance da mãe descrita pela eu lírica, no senso comum, se aproximaria daquela das madrastas dos contos de fadas; nesse poema, porém, a figura da madrasta é suavizada pela performance da mãe.

A performance da mãe na filha me parece ainda reforçada, ao longo do poema, nas imagens em que a filha fala da ruptura com a mãe, mas em que o "peito largado" e o "ombro desarmado" são descritos como sendo da filha, e não da mãe (ainda que, no senso comum, pense-se na mãe emprestando o peito à filha para mamar, ou o ombro à filha ao carregá-la no colo). A reiteração dos pronomes de primeira pessoa no poema parece reforçar esse efeito de sentido.

Logo, talvez a construção de uma performance feminina seja realizada na ruptura com a performance dita como “natural” – a da mãe. Assim, ela se constrói dentro do que lhe causa infelicidade. O principal questionamento da eu lírica (“Onde está a mãe”) é respondido na última estrofe, mas também no título do poema: a mãe está nela, a mãe é o amargo que vive na eu lírica do poema.

A eu lírica do próximo poema também recupera uma ancestralidade, contudo não tão direta e próxima como a do poema “O mais amargo fel?”; é uma ancestralidade que remonta a uma história mais antiga e que engloba todas as pessoas que vieram para o Brasil escravizadas. O poema “Negra nua crua” (2016), de Mel Duarte, versa sobre essa performance que vem de um berço construído numa situação contínua de colonialismo.

NEGRA NUA CRUA

Eu não preciso tirar a roupa para mostrar que sou atraente
 Minha postura e ideia é que fazem atrair muita gente.
 Da minha boca disparam palavras
 Verdades, viveres
 E através dela trago coisas que fazem fluir a mente...

Também ingiro dores é fato, mas só quem sabe sente
 E para amenizar, solto sentenças contundentes.
 Não me distraio com comentários hipócritas só porque não uso pente
 Minha avó já dizia: Respeito te faz manter os dentes!

A carta de alforria há tempos foi assinada
 Mas ainda vejo o negro como obra de mão barata,
 A mulher negra sendo chamada de mulata
 E minha fé a todo tempo sendo testada.

Eu exijo respeito, novo velho senhor de engenho
 Ser considerada “a carne mais barata do mercado”
EU NÃO ACEITO!
 Trago calos em minhas mãos sim, pelo trabalho que desempenho
 E enquanto a caneta for minha enxada não me faltará alimento.

Minhas curvas mais bonitas

Desfilam através de devaneios
 E minha fala hoje é bruta pra fincar dentro do peito.
 Sou poeta e das rimas faço meu sustento.
 Me apresento:
 - Mel
 Negra, nua, crua de sentimento.
 (DUARTE, 2016, p. 10)

O poema que dá nome ao livro é o primeiro da seção intitulada “Negra” e também funciona como uma apresentação dos poemas que seguem em todas as demais seções. A autora, Mel Duarte, se coloca no poema de forma direta, apresentando-se. Contudo, a perspectiva de análise que aqui apresento é a da morte do autor (BARTHES, 2004), portanto quem se apresenta no poema não é Mel Duarte, a poetisa, *performer*, e *slammer*, ainda que seja sim a apresentação de alguém, mas de um alguém ficcional/performático, que faz parte da enunciação, que pertence à linguagem poética e se constrói no poema: a eu lírica.

O título do poema, “Negra nua crua”, carrega em si o peso do corpo, seja pela marca da raça, seja por este estar despojado de proteção – na forma de vestuários – ou ainda em seu estado natural. As palavras, flexionadas no feminino, também nos trazem a leitura de que a performance da *negra, nua, crua* é de um feminino presente na enunciação. O poema, registrado em primeira pessoa, fortalece a argumentação daquilo que constrói a performance feminina da eu lírica.

O poema acima transcrito nasceu primeiro como um *slam*, ou seja, em formato oral para uma batalha. Percebe-se que a autora não alterou o *slam* quando o transportou para o suporte escrito na publicação do livro. Logo, como as demais obras advindas do *slam poetry*, este carrega em si uma força da oralidade, representado na escrita pela pontuação, pela linguagem coloquial, ou ainda pelo uso de recursos como as letras maiúsculas, as quais, aqui, indicam certas modulações da voz típicas das apresentações orais. Como apresentado na introdução deste capítulo ao anunciar a poetisa Mel Duarte, os poemas performados em batalhas de *slam* são constituídos por uma musicalidade constante, uma vez que suas raízes no *rap* se mantêm presentes. Dessa maneira, percebe-se que o poema “Negra nua crua” é musicado com muitas rimas, as quais marcam não apenas a musicalidade, mas também a tonicidade do poema. A fim de me aproximar um pouco mais da realização oral desse poema, fui ao *audiobook* do livro mencionado (no qual a autora declama seus poemas) para compreender a sua musicalidade. Contudo, sabendo da importância da oralidade neste poema, utilizei esta ferramenta apenas como suporte inicial, já que, assim como nos demais poemas a serem analisados, o meu enfoque

se dá nos aspectos da versão do poema em suporte impresso. Portanto, com o auxílio do *audiobook*, notei que os versos possuem, em quase todos os casos, dois pontos principais de tonicidade, o primeiro aproximadamente no meio do verso e o segundo no final do mesmo, retomando a musicalidade do *rap*. O poema também contém algumas figuras de linguagem importantes para a leitura da construção da eu lírica, como discutirei mais à frente.

O primeiro verso do poema, “Eu não preciso tirar a roupa pra mostrar que sou atraente”, nos causa um estranhamento quando o relacionamos com o título, uma vez que este pressupõe que o corpo nu é parte dessa performance de mulher. Mas é exatamente a postura de que o corpo não deveria carregar a marca da nudez que vai construir essa performance, inclusive questionadora dos posicionamentos de uma sociedade patriarcal. A nudez, além de ser considerada um produto para o prazer alheio, é hipersensualizada nos corpos negros, em especial nas negras. A negativa do primeiro verso vai ressoar em todo o poema, especialmente porque, embora não seja dita a palavra corpo, é ela que está sendo problematizada. O corpo, portanto, aparecerá no poema em diversas entradas, seja por palavras que nomeiam parte dele, como em “Trago calos em minha *mão* sim”, ou por expressões que remetem a ele, como em “com comentários hipócritas só porque *não uso pente*”. O corpo não desnudado será a matriz com a qual essa performance vai negociar, para dizer que o corpo não é apenas corpo, mas é também performance, ação, palavra.

O corpo e a palavra se misturam para criar essa identidade *negra, nua e crua*. Nos versos “Da minha *boca* disparam *palavras*/ [...] E através *dela* trago coisas que fazem *fluir a mente*”, “Também *ingiro* dores é fato, mas só quem *sabe* sente”, “Não me distraio com *comentários hipócritas* só porque *não uso pente*”, “Minha avó já *dizia*: Respeito te faz manter os *dentes*” e “A minha *fala* hoje é bruta pra fincar dentro do *peito*”, as palavras e o corpo se entrelaçam, seja para rechaçarem o preconceito, seja para enaltecerem o trabalho da poeta.

Os versos “Trago calos em *minhas mãos* sim, pelo *trabalho que desempenho*/ E enquanto a *caneta* for minha *enxada* não me faltará *alimento*” se tornam indispensáveis para fortalecer o argumento, uma vez que são os calos das mãos (nuas, cruas) que performam um trabalho e, por extensão, na metáfora “enquanto a caneta for minha enxada”, não apenas contrapõem ferramentas de trabalho de fins diferentes, mas apontam também que esse corpo calejado deve ser visto em sua inteireza, e não como um objeto isolado. A relação entre as palavras “mãos” e “caneta”, “calos” e “enxada” fabrica uma figura mais ampla, um paradoxo, embora nos versos, pela proximidade entre calos e mãos

e entre caneta e enxada, tenhamos uma antítese importante que nos remete a diferentes formas de trabalho. O paradoxo apresentado é o da caneta que forja o calo, um trabalho associado, comumente, ao intelecto, e não o fazer braçal da enxada. Logo, existe uma contradição entre o que a sociedade espera de mãos negras calejadas e a realidade desta eu lírica, apontando que, embora ainda se simbolize frequentemente o corpo negro numa estrutura colonial, este já vem alcançando outros patamares sociais nos quais o trabalho braçal não é a única possibilidade de ofício. Tal força vem também dessa história que remete à escravidão do povo negro e que é retomada através dos ensinamentos ancestrais, que remontam à história desses povos antes de serem escravizados.

A ancestralidade aqui discutida se destaca nas estrofes a seguir transcritas e que se encerram com os versos acima analisados.

A carta de alforria há tempos foi assinada
 Mas ainda vejo o negro como obra de mão barata,
 A mulher negra sendo chamada de mulata
 E minha fé a todo tempo sendo testada.

Eu exijo respeito, novo velho senhor de engenho
 Ser considerada “a carne mais barata do mercado”
 EU NÃO ACEITO!
 Trago calos em minhas mãos sim, pelo trabalho que desempenho
 E enquanto a caneta for minha enxada não me faltará alimento.

A utilização das palavras que remontam ao tempo da escravidão no Brasil fortalece a ideia de que esse corpo é visto com olhos que aprenderam a colonizar e, dessa forma, perpetuar um sistema que se sustenta no racismo. A eu lírica, que no início do poema se articulava contra a mirada erotizada para o seu corpo, ressurgiu com mais força – seja na *fé*, seja na *exigência de respeito*.

A desumanização do povo negro é exposta de forma clara em imagens como “o negro como obra de mão barata”, “a mulher negra sendo chamada de mulata” e “ser considerada ‘a carne mais barata do mercado’”. A eu lírica explora dessa forma a linguagem, realizando um trocadilho entre “obra de mão barata” e “mão de obra barata”, com vistas a desconstruir, em alguma medida, o sistema de exploração laboral. Temos a imagem, portanto, de que essa mão de obra barata foi modelada tornando a pessoa escravizada em objeto com funcionalidade dentro do mercado. Se isso se iniciou com a colonização, a estrutura racista da sociedade brasileira contemporânea manteve essa imagem dentro de um discurso de um sistema social que reforça a ideia de inferiorização da raça, remetendo à discussão anterior sobre o darwinismo social, segundo o qual ganhar menos faz parte do “pacote” de inferioridade.

A representação da mulher como *mulata* – palavra essa que deriva do nome de um animal (a mula) produzido como híbrido entre duas espécies – amplifica ideias pejorativas de um ser estéril e supostamente sem valor. Daí a utilização da palavra preta pelos negros⁵¹; o colorismo faz parte destas discussões, mas não deveria existir a designação de mulher mulata. E a expressão “carne mais barata do mercado” também remete à época colonial, na qual a mulher negra – hipersexualizada e sem valor – não vale. Embora remeta à época colonial, a estrutura racista social que se manteve desde esta época continua hipersexualizando e desvalorizando as mulheres negras em favor de uma supremacia branca. Observa-se isto quando, em pleno século XXI, na nossa dita república democrática, às mulheres negras ainda é negado muito em termos de direitos sociais.

Diante dessas imagens, o verso “EU NÃO ACEITO”, grafado em letras maiúsculas para sugerir um grito, é a posição da eu lírica em relação a essa mentalidade estagnada na escravatura. Ela se liberta desse estereótipo e dessa performance: tem seus calos formados pela caneta – apontando uma ascensão social no que tange ao trabalho, haja vista ser o uso da caneta um signo profissional de maior prestígio – e retoma a relação com seu corpo e suas palavras, que criam e recriam a sua performance.

Ressalto, nesta relação de trabalho tanto em “obra de mão barata” quanto em “Carne mais barata do mercado” e na imagem das mãos calejadas (quando remetidas ao trabalho braçal), os versos “Minhas curvas mais bonitas/ Desfilam através de devaneios”. Tal destaque se dá por compreender que são estes os versos que fazem uma ponte entre as imagens de opressão e a luta da eu lírica por meio da palavra para resistir a esse sistema opressor. A ideia de curvas, se pensada pelo viés da hipersexualização do corpo da mulher negra, aqui vira curva no pensamento: são curvas nos devaneios, na prática poética da eu lírica, como ela descreve no verso que segue a esses dois: “E a minha fala hoje é bruta pra fincar dentro do peito”. Nasce uma antítese a partir da *fala bruta*, pois a fala de uma mulher é socialmente concebida como doce, suave; a fala bruta da poetisa é ainda aquela da luta, da manifestação e da insubordinação frente ao sistema opressor.

⁵¹ Embora esta não seja uma questão apenas da atualidade, muito ainda se discute hoje, em especial nos coletivos e movimentos negros, sobre a nomenclatura das pessoas negras. Dentre essas discussões, reflete-se acerca da diferença entre *negro* e *preto*. Esse é um debate profícuo que pouco compreendo, entretanto, através de leituras e conversas com amigas de coletivos negros, aprendi que a diferença pode ser notada entre aqueles que participam da luta contra o racismo e pelo empoderamento dos negros e aqueles que não o fazem por estarem subjugados pela estrutura racista da sociedade. Assim, todo negro potencialmente é preto, mas está tão emaranhado no sistema que não consegue lutar por seus direitos sociais, civis, políticos etc. Para maiores informações, sugiro a leitura do artigo “Nem todo negro é preto”, na página Geledés << [>>](https://www.geledes.org.br/nem-todo-negro-e-preto/); SALES-JR (2006), GUIMARÃES (2004).

O poema se encerra com os três últimos versos como extensão do título “ Me apresento:/ - Mel / Negra, nua, crua de sentimentos”, fechando, portanto, a performance dessa eu lírica que, passando pela recuperação de seu corpo através de suas palavras, reconhece suas dores, rechaça o escravismo e toma para si o direito e o domínio de seu corpo, retomando um estado natural – cru – em relação a seus sentimentos. A eu lírica deixa em aberto a possibilidade de se refazer, seja num próximo poema seu, seja em novo poema de outra autora empírica, que é já este poema aqui apresentado:

Essence and Flow

*You live in the gap
between essence and flow,
neither being nor becoming*

*the essence that is everywhere,
making love or having sex
with every category of existence. Essence flows*

*over your head and between your legs
and leaves you high and dry, transformed
into something that can't transform,*

*a borrowed outfit that doesn't fit
your hunger to join the boys and girls
so lusciously compatible with existence*

*they can forget for years at a time
the nothingness that licks
the glamorous lips of essence. You hang around –*

*why? Who knows? –
bearing witness to the willing world
from the unfashionable position you've fashioned,*

*beach through which the essence
you aren't
flows into the sea.*

(LADIN, 2012, p. 35)

O poema “*Essence and Flow*”, de Joy Ladin, faz parte da obra intitulada *The Definition of Joy*, publicada em 2012. Quando penso em performance dentro de um *continuum* feminino e compreendo que podem existir performances que se diferenciam de acordo com o ponto em que se encontram, não deixo de explicitar que nenhuma performance se mantém imutável ao longo de sua existência. Os espectros do feminino e do masculino são socialmente muito definidos – ainda que sua expressão máxima na sociedade contemporânea seja marcada por genitálias – e invisibilizam qualquer outra manifestação de ser que não seja reconhecível dentro dessa estrutura: o sistema de gênero

(RUBIN, 2017), diga-se de passagem, patriarcal. O que se observa no poema “*Essence and Flow*” é essa posição que não é. Explico-me melhor: uma performance que, por não ser reconhecível, parece não existir em nenhuma performance possível. Contudo, é possível não performar? Segundo as nossas leituras, se estamos vivendo em um mundo simbólico (KRISTEVA, 1984), a não performance é já uma performance. Gostaria de emprestar o termo “não lugar”, de Augé (1994), para posicionar essas identidades que se consideram não existentes para depois me aprofundar na análise do poema a partir dessa perspectiva.

Para Augé (1994), os não lugares são espaços via de regra de travessia: os aeroportos, as estradas, um ponto de ônibus etc. Por serem espaços transitórios, não possuem significado suficientemente forte para serem considerados como *lugares*. As consequências que esses não lugares deixam na supermodernidade (AUGÉ, 1994) podem ser medidas pela forma como não produzem identidades por não atenderem os três requisitos básicos – lugar de partilha, residência, iteração – que, para o autor, são indispensáveis para não apenas fornecer características identitárias, mas também tornar esses espaços, dentro de suas complexidades, identitários, relacionais e históricos. Dessa forma, uma pessoa que habita um não lugar se encontra desprovida de identidade. A supermodernidade, com as transformações urbanas, produziu um excesso que expandiu esses lugares transitórios e restringiu as configurações de identidade. Uma vez que esses não lugares não se tornam essencialmente locais de experiência, mas locais de trânsito para espaços de experiência, nada que se encontra neles é notado, permanecendo, assim, em minha compreensão, como expectadores de outras identidades e vidas.

Posto isso, o título do poema de Ladin (2012) nos remete à dicotomia entre *essência* e *fluxo*, colocando em evidência a identidade e a passagem à qual o fluxo nos remete. Já na primeira estrofe, a utilização das palavras *gap* (fenda, intervalo) e *between* (entre) nos oferece a compreensão de trânsito, mas de um trânsito que passa por um vazio, um abismo, que é imóvel e está em um não lugar (“*neither being nor becoming*” – nem sendo nem se tornando), logo distanciando a possibilidade de a eu lírica ter uma performance identitária. As grandes metáforas da essência e do fluxo permeiam o poema de modo a dar a compreender que a essência está em todos os lugares e que, embora seja permanente, pertence às identidades que passam pelos lugares de travessia mas que, por terem vivências significativas em lugares de fato (“*the essence is everywhere, / making love or having sex/ with every category of existence.*” – a essência está em todos lugares/ fazendo amor ou transando/ com cada categoria de existência.), constituem sujeitos.

A eu lírica, por outro lado, permanece na função de expectadora, observado a partir desse *gap* que ela tenta preencher em vão. A terceira estrofe marca como a eu lírica, apesar de atravessada pela essência, mantém-se num lugar petrificado, impossível de ser modificado. A própria essência flui (jogando com a palavra *flow* como substantivo no título e como verbo no encavalamento entre o último verso da segunda estrofe e o primeiro da terceira – e, portanto, criando, mais uma vez no poema, a dicotomia entre permanência e movimento) através desse corpo aparentemente não performático, mas que se constitui dentro de uma transpoética (LADIN, 2018). O fato de essa essência transcorrer, mas dissipar-se e deixar essa não existência em sua performance imutável e antiquada, faz com que o não lugar seja ainda mais marcado pelo desejo de pertencimento e de partilha, como em “*your hunger to join the boys and girls/ so lusciously compatible with existence*” (sua fome de se juntar aos garotos e às garotas/ tão voluptuosamente compatíveis com a existência).

Mas é exatamente por ter noção de pertencimento a esse não lugar, de forma a não poder desenvolver uma performance, que a eu lírica testemunha a legalidade dessas existências que foram forjadas em lugares de pertencimento na partilha, na residência e na interação. Enquanto ela observa a essência, não pode fluir em sua identidade.

O questionamento que surge a partir da análise do poema é: estar em um não lugar, não pertencer, ser expectador da vida, não corresponde a uma performance? A minha resposta é que, sim, corresponde. Utilizando o conceito de transpoética elucidado no início deste capítulo, entendo que a performance identitária da eu lírica é exatamente fundada nesse vazio que transforma, mas que a mantém invisível para os padrões daqueles que têm lugares de pertencimento. Na antepenúltima estrofe, a eu lírica até lambe os lábios da essência, mas jamais a devora, ou a toma para si. De qualquer maneira, esse lugar de trânsito, essa fenda, se torna também um lugar de fluidez, mas de fluidez de existências, identidades e performances não autorizadas pelo *status quo*.

Ao final desta seção, pôde-se observar, com base na análise dos seis poemas – “*Girl in a Bottle*”, “É treta preta”, “Pequena cantiga à mulher”, “O mais amargo fel?”, “Negra, nua, crua” e “*Essence and Flow*” –, que a eu lírica não corresponde a uma entidade universal, uma vez que, a cada novo poema, uma eu lírica nasce e morre. Portanto, ao potencializar a “enunciação mulher” dentro da poesia, amplificam-se as vozes de mulheres e as suas diversas existências, demonstrando que, na linguagem, não existem sentidos estanques para o signo mulher, mas uma infinidade de possibilidades de se enunciar mulher. A performance da eu lírica nos dá a potência da multiplicidade, seja

através da própria eu lírica, da leitora ou ainda da crítica literária. Dar voz às eu líricas é aceitar, por definitivo, que as mulheres também pertencem à linguagem – basta ter olhos para ver.

A seguir, continuaremos a tratar das performances das eu líricas, mas desta vez como elas se relacionam com o corpo na enunciação. Quais são os possíveis corpos de eu líricas? Como eles se materializam nos poemas? A linguagem contribui para sua enunciação individualizada ou os homogeneiza, retirando a potência da enunciação feminina, aqui figurada na eu lírica?

3.2 Corpos de eu lírica

*Sou voraz não me apego
ao abrigo da alma*

*Sou o corpo o incêndio
só o fogo
me acalma*

(Maria Teresa Horta)

O corpo é um dos veículos pelos quais materializamos a linguagem, e, se o lermos a partir da semiótica, também o veremos enquanto texto: já que somos texto, performamos no espaço enunciativo, por exemplo. Se o signo eu lírica não se fecha, tanto quanto o signo mulher, o corpo – via por onde as performances tomam forma – permanecerá aberto, polifônico e multifacetado. Nós, mulheres, possuímos um corpo que se molda, ao longo da vida, pela cultura, pelo *status* social, pela relação entre raça e sociedade, pela economia ou por qualquer outro atravessamento, que, via de regra, desemboca no social e econômico, já que o sistema patriarcal e capitalista vem moldando nossas possibilidades de existência. Dessa maneira, a manifestação do corpo através da eu lírica no poema poderá apresentar inúmeras maneiras de significá-lo ao mesmo tempo em que a cadeia do significante permanece aberta.

Muito se fala da relação entre o corpo e a performance de gênero; da relação do corpo na subjetivação do sujeito; do corpo enquanto carga repleta de signos, sejam eles vistos através da interseccionalidade ou por apenas um prisma. Katia Canton (2009), ao discutir o fato de o corpo se constituir como o próprio ser nas artes, cita Maria Rita Khel com a seguinte passagem:

Existe [aí] um paradoxo interessante, porque dizemos sempre “meu corpo”, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo. (KHEL, 2005, p. 110 apud CANTON, 2009, p. 24)

A partir dessa assertiva, pode-se deduzir que, se “o eu é o corpo”, o corpo que se constrói na poesia nada mais é que o corpo da eu lírica. Desse jeito, posso interpelar: a eu lírica é o corpo na enunciação de performances femininas? Nas análises dos poemas abaixo, responderei essa pergunta. Mas, ainda se tratando de corpo, deve-se ter em mente que falar de corpo não é apenas trazer à tona a construção de corpos, é também estar atenta às suas manifestações, sejam elas eróticas, distópicas, atravessadas por violência, por gozo, pelo abjeto, pela construção ou por diversos outros acontecimentos e sentimentos. O erotismo do corpo, pelo corpo, na lírica, é sentido como um toque de língua pela pele; quase não reconhecemos de onde vem o arrepio. Mas tocar a pele com a língua é tocar o papel com as palavras, e o roçar das mãos pelos versos é sentir a palavra articular na língua e voltar para o corpo como estranhamento. Perceber um corpo distópico é o próprio esfacelamento do corpo que tenta se construir, é obstruir o corpo da imagem, é a tentativa de sentir-se para ser. A violência, o gozo, o abjeto aparecem como marcas no texto, rasuras e rachaduras que magoam o corpo ou o elevam a uma quase entidade, mas que o fazem seguir, autoproclamando-se corpo, dizendo de uma eu lírica que não para de enunciar.

O corpo se constitui na linguagem, e nos poemas a seguir são corpos de eu líricas que se atravessam, algumas vezes se conectam, mas que se empoderam de si mesmas para não se deixarem apagar pela ordem do falo. O poema a seguir, de Maria Teresa Horta, constrói o corpo em partes e, embora o vejamos fragmentado, ele nos apresenta uma geografia do gozo e da violência que dele emanam.

DÚVIDA

Quantas nuvens
encontras
no meu peito?

Quantos mares
me crescem
na vagina?

Quantos prados
nas pernas
que a seu jeito

Se desdobram

se curvam
se assassinam?

(HORTA, 2012, p. 205)

O poema “Dúvida”, de Teresa Horta, se apresenta, em termos de estrutura, como diversos outros poemas da autora – de maneira regular em relação à métrica. Mas, para além do estilo e da autoria, existe neste poema individualmente a expressão de um corpo enquanto texto, de uma eu lírica que é texto e que se materializa no papel – corpo da escrita.

A eu lírica do poema se constitui na dúvida do que acontece em seu corpo, por meio de perguntas de estrutura similar que se repetem insistentemente e estão direcionadas para outrem, que para nós é desconhecido, mas com quem mantém uma relação erótica no texto. As três primeiras estrofes nos apresentam paralelismos importantes não apenas a partir do uso do pronome interrogativo que se repete, mas também no nível semântico, na medida em que, nos primeiros versos das três estrofes, temos elementos da natureza – nuvens, mares, prados – que se revelam em gradação decrescente de fluidez, se pensarmos do vapóreo para o mais sólido. Os três elementos também nos fazem pensar, a partir da compreensão da sua posição relativa de verticalidade, numa progressão de algo praticamente intocável, que está mais acima, para algo concreto e tangível, que está abaixo, seja o toque do tapete de relva nas mãos, seja o toque dos pés neste tapete. Neste sentido, outro paralelismo presente em termos semânticos se encontra nas palavras que nomeiam partes do corpo – peito, vagina e pernas –, também organizadas em ordem vertical decrescente, mas não do mais fluido para o mais sólido, e sim num caminho verticalizado do prazer. O corpo, metonimicamente apresentado pelas suas partes, também vai sentir o toque, mas este metaforizado nos elementos da natureza já apresentados.

Posso argumentar, portanto, que o erotismo do toque das partes, das sensações de caráter físico, encontra-se também manifestado na estrutura do texto a partir dos paralelismos sintático (das duas primeiras estrofes) e semântico (como apresentado acima) e da anáfora da última estrofe, a qual repete o pronome pessoal reflexivo “se” junto a um verbo que, ao final, se conjuga com as pernas – o corpo em seu toque final de prazer.

A eu lírica, por conseguinte, nos envolve em seu corpo de prazer, nos dando o movimento constante e ritmado do erotismo. Um erotismo a verticalizar o corpo, que sente sinestesticamente a natureza como toque, e que, num derradeiro momento, através da última estrofe, expressa o gozo final na pequena morte. A eu lírica, através de seu

corpo e seu gozo, se assassina para renascer na manifestação de uma indagação: Quantas vezes se morre de gozo para renascer para o prazer? A relação com a violência última faz parte do jogo de acordar os sentidos, do prazer e da pequena morte que é o orgasmo. A sua geografia do prazer a leva ao gozo em metáforas naturais e sinestésicas, constituindo dessa forma um corpo textual que é livre para sentir e para indagar. Um corpo não mutilado, mas interligado em suas partes consigo próprio e com os elementos que o cercam.

O próximo poema, “*Losing your breasts*”, de Joy Ladin (2017), estabelece uma relação mais conturbada com o corpo. A eu lírica se constitui na montagem e desmontagem deste corpo que ora lhe é estranho, ora lhe é visceral. Mas a manifestação concreta dessa identidade que passa pelo corpo que vive em dicotomia e, como não alcança nem um lado e nem o outro, habita a fenda: um lugar inacessível.

LOSING YOUR BREASTS

*Every night you lose your breasts
First one and then the other.*

*Every night one breast falls into an inaccessible place
a crack between you and you*

*between the you you were and the you you will be
if you ever find your breast.*

*There is no sound when it falls.
There is a sound a very soft sound*

*As you stare into the inaccessible place
Between you-will-be and you-were.*

*When you look up the other breast is gone.
You have lost yourself yourselves I mean.*

*No—a breast is not a self.
A self isn't too large and too small*

*asymmetrical lumpy the self
doesn't give milk no matter whose lips are on it.*

*The self isn't tender the self
is not attached.*

*Of course neither are your breasts
when you grope for them in the inaccessible place*

*between you and the something less
that is you when you lose your breasts*

when they lose themselves like girls

watching each other disappear

*into the future that opens
in the inaccessible crack*

*between the wall
and the bed.*

(LADIN, 2017, p. 199-200)

Pensando em uma eu lírica como uma voz feminina enunciativa, na relação com o seu corpo, o poema apresenta a metáfora da perda dos seios como a forma de um duplo: não o dos seios, simplesmente por serem dois, mas de uma identidade que se veste e se desveste dos seios, ou que ora se vê na tentativa de completude e ora se vê amputada, na disputa entre uma identidade feminina que é interior e que é questionada pela forma exterior. A eu lírica, portanto, habita o abismo entre esse duplo – um corpo que existe ao mesmo tempo em que não existe. Os seios, portanto, não são apenas a mulher que surge no poema, mas também essa fenda na qual ela habita.

As figuras de linguagem que vão fortalecer essa metáfora são a anáfora e a repetição. Curiosamente, essa repetição também ocorre como inversão, em especial no que semanticamente constitui o *ser* enunciativo. A primeira anáfora do poema “*Every night*”, nas duas primeiras estrofes, nos oferece uma marcação temporal: toda noite. Toda noite que são todas as noites, e que é cada noite de existência, criando assim uma sensação de torvelinho – que nos dá a sensação de um movimento contínuo e que inebria – e também de um círculo vicioso, de algo que se repete infinitamente no espaço da noite, via de regra, do escuro, do obscuro – do que ninguém mais além da eu lírica pode ver. Essa marcação temporal proposta pela anáfora “*Every night*”, se lida da maneira acima mencionada, nos leva, imediatamente para outra marcação: a marcação espacial – o lugar inacessível, esse obscuro que é interior, como a própria eu lírica nos diz nos dois últimos versos do poema, esse lugar inacessível, essa fenda, esse abismo, acontece “*between the wall/ and the bed*” (entre a parede/ e a cama). Logo, podemos apresentar um dos duplos do poema: a indissociabilidade entre o tempo e o espaço – ambas marcações que possuem uma perspectiva interna (o tempo que essa noite leva para a eu lírica em sua repetição, assim como o abismo obscuro que existe subjetivamente) e uma externa (a noite em si, o lugar do quarto).

Os seios, enquanto uma dupla, a princípio, serão metamorfoseados pela eu lírica em sujeito – nessa mulher que é também corpo. É esse você (*you*) que ora é uma, ora é outra. Que se perde e que se transforma. Que está presa no presente experienciando o

passado e na expectativa do futuro. Uma proposta de tradução dos versos a seguir pode demonstrar melhor o que pretendo dizer:

Toda noite você perde seus seios
Primeiro **um** e depois o **outro**.

Toda noite um seio cai em um *lugar inacessível*
uma fenda entre **você** e **você**

entre o **você que você era** e o **você que você será**
se você alguma vez encontrar seu seio.

(LADIN, 2017, p. 199, marcação minha)

Utilizei o negrito para marcar essa relação inicial entre os seios e as performances femininas que a eu lírica pressupõe a partir da presença ou não dos seios. Nota-se fortemente a presença de dois *selves* que não chegam a se concretizar em performances porque existem enquanto potência quando relacionados aos seios. Observa-se a repetição constante no poema da preposição *entre* apontando para esse lugar que, embora nos pareça exterior – como mencionado acima –, é também um lugar de construção de subjetividade que nunca está completo e que é, em última instância, um nada, um vazio.

A quarta estrofe é introduzida por um duplo opositivo que desemboca, na quinta estrofe, numa oposição com o primeiro verso da terceira estrofe: “*There is no sound when it falls./ There is a sound a very soft sound //as you stare into the inaccessible place/ between you-will-be and you-were*” (Não há um som quando ele cai/ Há um som um som muito suave// enquanto você encara dentro do lugar inacessível/ entre você-será e você-foi). A oposição entre ter ou não ter som está relacionada ao espaço da queda: somente quando os seios caem no lugar inacessível eles causam ruído, transformando a perspectiva de um “entre o você que você era e o você que você será” (quinto verso do poema), para um “entre você-será e você-foi” (décimo verso). A sexta estrofe funde, uma vez mais, estas duas mulheres – a do passado e a do futuro – quando elas procuram por esse seio, mas é a partir daí que a metáfora dos seios enquanto *selves* começa a ser desfeita e é exatamente pela *funcionalidade* (o *self* não dá leite, não importa quais lábios estejam nele)⁵², pela *espacialidade* (um *self* não é tão grande nem tão pequeno) ou até mesmo por

⁵² Saindo um pouco da linha de raciocínio apresentada, mas ainda, de certa forma, fortalecendo a argumentação, aqui temos um ideário de performances femininas que cabem dentro de um padrão estabelecido pela sociedade: *os seios não dão leite* – aqui estaríamos nos referindo aos seios fisiológicos daquelas pessoas que nasceram com a genitália feminina e que, por isso, têm a função de amamentar. Contudo, o fato de que, no poema, não importa quais lábios estão tocando esses seios também nos remete à sexualidade, ao sexo e ao erotismo, no sentido de que o proibido (os seios da mãe) são também fontes de prazer, criando, dessa maneira, um jogo com o *tabu* da sexualidade não apenas feminina, mas da mãe enquanto signo social.

sua *textura* (o *self* não é tenro), que os seios pressupõem que essa metáfora não condiz com o poema.

A eu lírica é enfática: “Não – um seio não é um *self*”. Existe um *self*, que é mais importante, é o *você* que se constitui no abismo:

Claro que seus seios também não são [*acoplados*]
quando você busca⁵³ por eles no lugar inacessível

entre você e algo a menos
que é você quando você perde seus seios

(LADIN, 2017, p. 199, inserção minha)

Ou seja, os seios – ou a falta dos mesmos, a busca por eles – só fortalecem a formação de uma subjetividade que está ligada ao corpo, mas que se constitui em um lugar inacessível, no abismo que existe entre o corpo e o ser. Se olharmos mais profundamente para o verso “*No – a breast is not a self*” podemos inferir a partir da sonoridade que o verso proporciona um trocadilho entre a expressão *a breast* (um seio) e o advérbio *abreast* que significa *um do lado do outro*. Assim, o duplo da análise é fortalecido quando o trocadilho sonoro nos questiona o seio como um *self* e o *self* enquanto unidade. Ou seja, os seios são parte do que compreende a construção da eu lírica enquanto mulher, mas na ausência destes, ela se transforma “em algo a menos”, ou um duplo dessa performance mulher em que o seio pode ser parte ou não deste corpo. Torna-se curioso refletir que se discuto as performances do signo mulher através do poema, também é possível, a partir dele, demonstrar que os corpos também se performam com diferentes expressões; as partes do corpo constituem-se em signos. Um corpo feminino com seio ou sem seio nos leva a construções deste feminino que perpassa pela performance da forma, da estrutura e da subjetividade que constitui a mulher dentro do *continuum* feminino expresso pela eu lírica. Não há, desta maneira, uma dicotomia em relação a um seio verdadeiro e um seio falso, mas o que constitui essa remontagem é exatamente o que o signo seio carrega na performance feminina do poema.

Portanto, a relação que se dá no poema “*Losing your Breasts*” entre a performance feminina da eu lírica e seu corpo é constituída através de uma montagem e remontagem desse corpo. Mas, para além disso, demonstra que esse corpo é um modelador da

⁵³ A palavra *gripe* também pode ser traduzida como “apalpar” estabelecendo um jogo com os seios, contudo, escolhi a palavra *buscar* por fazer mais sentido em relação ao lugar inacessível: uma busca às cegas. Vale ressaltar que essa é uma tradução livre, sem preocupações estéticas.

identidade de um eu, que se modifica e é aprisionado no abismo, na fenda, da identidade transpoética.

Ainda em uma relação à violência que o corpo feminino sofre, encontramos o poema de Mel Duarte intitulado “Verdade seja dita” (2016). Assim como outros poemas advindos de uma cultura periférica na qual a violência é muitas vezes experimentada no cotidiano, temos a voz de uma eu lírica que não se cala diante dessas violências e tentativas de submeter o corpo feminino à antiga lógica na qual ele é objeto de uso e desuso daqueles que possuem o falo – o poder. A voz que ressurge na lírica é furiosa, ao mesmo tempo em que irônica e de luta.

VERDADE SEJA DITA

Verdade seja dita:
 Você que não mova sua pica para impor respeito a mim.
 Seu discurso machista, machuca
 E a cada palavra falha
 Corta minhas iguais como navalha
NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
 Violada, violentada
 Seja pelo abuso da farda
 Ou por trás de uma muralha.
 Minha vagina não é lixo
 Pra dispensar suas tralhas

Canalha!

Tanta gente alienada
 Que reproduz seu discurso vazio
 E não adianta dizer que é só no Brasil
 Em todos os lugares do mundo,
 Mulheres sofrem com seres sujos
 Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
 Praticando sessões de estupros que ficam sem justiça.
 Carniça!

Os teus restos nem pros urubus eu jogaria
 Porque animal é bicho sensível,
 E é capaz de dar reboliço num estômago já
 Acostumado com tanto lixo

Até quando teremos que suportar?
 Mãos querendo nos apalpar,
 Olha bem pra mim! Eu pareço uma fruta?
 Onde na minha cara está estampado: Me chupa?!
 Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
 Que vá procurar outro lugar onde possa meter

Filhos dessa pátria,
 Mãe gentil?
 Enquanto ainda existirem Bolsonaros
 Eu continuo afirmando:
 Sou filha da luta, da puta
 A mesma que aduba esse solo fértil

A mesma que te pariu!

(DUARTE, 2016, p. 54-55)

No poema acima transcrito, encontramos uma voz lírica que utiliza de dois elementos centrais para significar o corpo: a natureza e a violência do homem. Quando me refiro ao homem aqui, refiro-me às pessoas que se autoidentificam com o gênero masculino e que reproduzem a lógica patriarcal na qual o poder se encontra nas mãos de quem tem o falo.

A eu lírica reclama a posse do próprio corpo quando, em tom de fúria – seja pelo uso da sentença grafada em letras maiúsculas, seja pelo próprio progresso semântico do poema –, recusa-se a se manter e a manter suas iguais (“Corta minhas iguais como navalha”) subjugadas ao poder masculino. Nesse sentido, ela apresenta tanto as palavras que se referem aos homens, quanto o discurso de poder a eles atribuídos, ligadas à ideias de podridão – no uso de *tralha*, *sujos*, *restos*, *carniça* – ou ainda a um poder corrupto e violento – em *impor*, *abuso da farda*, *canalha*, *utilizam a força*, *sem justiça*, *Bolsonaros* (aqui como sinônimo da atual conjuntura de poder político e civil no Brasil). Vale lembrar que estamos tratando de um poema periférico, um *slam* que foi registrado em livro, portanto os versos também contam com uma discussão através da voz da eu lírica de momentos que transcendem o texto poético, mas que fazem parte dele, como um paratexto (GENETTE, 2009). Se o *slam* se constitui enquanto discussão política e atual, sua transposição para o suporte escrito do livro não muda seu caráter politicamente engajado.

O corpo feminino da eu lírica aparece, portanto, como um espaço de *disputas*, *luta* e *resistência*. *Disputa* entre o poder social estabelecido, que é manifestado através da violência do cotidiano (“Você que não mova sua pica para impor respeito a mim”, “Seu discurso machista machuca”, “Até quando teremos que suportar?! Mãos querendo nos apalpar”); da cultura do estupro (“NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA”, “Violada, violentada”, “Que utilizam da força quando não só, até em grupos/ Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça”, “Se seu músculo enrijece quando digo NÃO para você?”); ou ainda da mulher retalhada pela sociedade machista fazendo de seu corpo apenas objeto ou receptáculo, através, inclusive, do discurso (“Minha vagina não é lixão/ para dispensar suas tralhas”, “Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!”). Ganha destaque a *luta* quando a eu lírica se impõe contra esse discurso dominante: “Minha vagina **não** é lixão” (grifo meu), “Olha bem pra mim! Eu pareço uma fruta?! Onde na minha cara tá estampado: Me Chupa?!” (em um movimento de oposição e não aceitação dessa

caracterização do feminino como à disposição do masculino), “(...) quando digo NÃO pra você”. E *resistência*, em especial, na última estrofe, quando a resistência se mostra na afirmação contínua de uma identidade e um corpo que não serão subordinados:

Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaro
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu!

(DUARTE, 2016, p. 54-55)

Nota-se, nessa mesma estrofe, a relação estabelecida entre corpo feminino, a natureza e também a pátria. Se voltarmos na discussão foucaultiana sobre o discurso (FOUCAULT, 2008), observaremos que, no fechamento do poema, a eu lírica utiliza das ferramentas discursivas do próprio poder patriarcal para desmontá-lo. O discurso patriarcal e misógino está aparente não apenas no verso que retextualiza de forma modificada a fala do então deputado Jair Bolsonaro à deputada Maria do Rosário⁵⁴ (“NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA”), mas também na passagem “Tanta gente alienada/ Que reproduz seu discurso vazio”, demonstrando que, quando o discurso já está instaurado na sociedade, a alienação entra em vigor e fortalece o poder daqueles que articularam o discurso. Mas é quando a eu lírica fala da Pátria – indagando se essa é realmente uma mãe gentil –, referindo-se, portanto, intertextualmente ao hino nacional brasileiro e à noção de que tudo devemos fazer pela pátria, que a resistência do corpo feminino aparece mais explicitamente no poema: Essa pátria, que não é gentil e que é metaforicamente a mãe natureza, o nosso solo “sagrado”, e é a mãe de todos, é também uma puta – porque utilizada como objeto pelos homens.

Quando lembramos da discussão de Audre Lorde (1984) acerca do erótico e do pornográfico, mais uma vez notamos que o uso do outro como objeto é um abuso de poder, pornográfico e completamente violento. Assim, a expressão corrente na cultura brasileira “Putas que te pariu” toma uma proporção maior quando ligada à luta contra a

⁵⁴ O então deputado Jair Bolsonaro disse à deputada Maria do Rosário, em duas ocasiões, que esta “não merecia ser estuprada” por ser uma mulher *feia*. Deixando subentendido em seu discurso que o estupro é algo comum a todas as mulheres, como se esta fosse uma prática corriqueira e sem consequências para o violador. Podemos perceber que a cultura do estupro é enraizada em nossa sociedade através de falas como esta. O deputado foi processado pela deputada e condenado de forma que precisou fazer uma nota pública de pedido de desculpas e pagar uma indenização para a deputada. Para mais informações: <<<https://www.cartacapital.com.br/carta-capital/jair-bolsonaro-pede-desculpas-publicamente-a-maria-do-rosario/>>>

objetificação do corpo feminino pela voz da eu lírica e em consequência contra o abuso do corpo da terra e da pátria. A eu lírica do poema, portanto, reclama a posse do corpo para si, lutando para retirá-lo do meio pornográfico que o patriarcado lhe impõe e denunciando o discurso com o qual a sociedade tenta subjugar o corpo feminino. A eu lírica denuncia e busca a liberdade na conjunção da individualidade, do coletivo, da natureza e da nação enquanto potências femininas por serem sujeitadas ao mesmo tipo de dominação.

De maneira diferente, a eu lírica do poema “Exposta”, contido no mesmo livro de Mel Duarte (2016) no qual se encontra o poema acima, sente seu corpo se transformar de um objeto compartilhado de prazer, mas dilacerado pela ausência, para a transformação em uma nova mulher através da morte desse corpo.

Exposta

Foi dessa carne negra que sangrou gota a gota
A falta da sua companhia.
Contei os dias da sua ida
Marcando na pele
Rasgando a epiderme,
Deixando uma ferida
Aberta, exposta, em alto relevo eu me via.

Foi dessa carne negra que saiu a tua comida
Teu manto, teu lar
Tudo que lhe cabia.
Ironia! Coisa do destino, culpa dos astros que nossos abraços
não são mais compassos em harmonia?
Tantos giros dei, tantas idas e vindas
pra acabar só, nesse mar de melancolia?

Não meu bem, essa mulher jazia.

(DUARTE, 2016, p. 12)

Diferentemente dos poemas da autora até então analisados, o título deste não coincide com o primeiro verso, mas sintetiza aquilo que a eu lírica vai explorar sobre a vivência de um corpo feminino. A palavra *exposta* é um adjetivo flexionado no feminino, logo compreendemos que ele também está ligado ao gênero gramatical feminino. Pelo seu valor semântico e pela leitura do texto, percebe-se que tal adjetivo está colado a dois signos fortes conjugados: o *corpo* de uma *mulher*. Dessa forma, quem está exposta, ou se sente exposta, é a eu lírica do poema, que, ao falar do corpo, metaforiza-o em “carne negra”.

A carne negra – o corpo de uma mulher negra – se encontra exposta e dilacerada de forma que esse corpo parece transformar-se em um objeto, talvez um animal abatido

que sangra, é rasgado, tem feridas. Mas não é o outro que transforma esse corpo em *carne*, e sim a própria eu lírica quando se sente só com o afastamento de um outro corpo – aparentemente, uma pessoa amada. Percebe-se esse sofrimento do corpo em especial na primeira estrofe, não apenas com as palavras de cunho penoso, mas também pela própria progressão que elas tomam, intensificando as marcas na pele, ou na carne, como prefere a eu lírica. A gradação que se segue vai de um martírio mais ameno, mais voltado para o interior do que para um exterior: sangrar gota a gota; marcar a pele; rasgar a epiderme. Nota-se aqui a intensificação em relação à camada externa do corpo e também ao ato de mutilação: pele e epiderme se correspondem, mas a epiderme demarca a camada mais superficial da pele; a marcação da pele pode coincidir com o ato de rasgá-la, mas este último nos dá a sensação de maior violência, nos causando uma sensação de dor e repulsa, ao deixar uma ferida. Toda essa gradação faz com que a eu lírica passe de um sofrimento interno para a sua expressão externa: “Deixando uma ferida/ Aberta, exposta, em alto relevo eu me via”. O encadeamento nos versos citados também nos oferece uma sensação de estranhamento, no qual as palavras parecem ser colocadas de forma invertida, pois, embora *aberta* e *exposta* complementem o substantivo *ferida*, a expressão “em alto relevo eu me via” nos deixa em dúvida se era uma ferida em alto relevo ou se a eu lírica se via de uma posição acima de si mesma. Ou seja, um corpo ferido pela “falta da sua companhia” é maltratado pelo passar dos dias, na ausência de alguém, mas também pela própria dor da eu lírica. Se a eu lírica se vê através de um alto relevo, a dor parece dissociar a “carne negra” de um sujeito que é esse próprio corpo, mas que acaba se vendo como objeto.

Os três primeiros versos da segunda estrofe mantêm a relação do corpo mutilado e útil – um objeto útil? –, pois dele se fizeram comida, abrigo, morada e tudo o que mais fosse necessário. Uma vez mais, a gradação aparece e nos possibilita a compreensão de que esse corpo de mulher foi dado como objeto para todas as necessidades de alguém – característica esta do patriarcado, no qual as mulheres são objetos de troca e, como tais, se tornam obsoletas quando não mais necessitadas.

Mas quem a transforma em objeto? Neste poema, observa-se apenas o olhar da eu lírica para esse fenômeno com o seu corpo, porém, pensando que a cultura que a rodeia é a patriarcal e capitalista, talvez não houvesse para ela outra saída, e esta fosse a condição naturalizada do amor para as mulheres. O uso do pronome possessivo “teu” nos remete à ideia de que essa carne negra foi posse, propriedade do outro, de forma que a eu lírica não tivesse agência total sobre si mesma.

Nos versos finais dessa estrofe, encontramos palavras ligadas à fortuna, “coisa do destino”, “culpa dos astros”, “compassos em harmonia”, que, no universo feminino muitas vezes, é utilizada para retirar o domínio feminino de seu próprio corpo e entregá-lo a alguma força maior, como se movidas fôssemos apenas pelo que a sorte nos oferece. Mas a pergunta final da eu lírica faz com que no último verso ela tome para si seu corpo, sua vida. Ao se questionar se tudo o que aconteceu foi obra do destino para deixá-la na dor, no sofrimento, ela assevera no último verso do poema: “Não meu bem, essa mulher jazia”.

A força do último verso justifica a utilização da mutilação do corpo, da carne negra, para falar de si: a mulher que era apenas essa carne negra, ou que se transformou nisso pelo abandono e sofrimento, já não mais existe. Como carne ela jaz, vai apodrecer e desaparecer. Nasce uma nova mulher, não de carne negra, mas de corpo negro, uma eu lírica que pode tomar novas escolhas e não mais ser exposta como objeto. Talvez possa se mostrar como sujeito, ou corpo. Mas também como mulher inteira e dona de si.

No próximo poema, “*The Body of Life*” (LADIN, 2010), a relação da eu lírica não se dá como nos poemas anteriores, seja de forma mutilada, violentada socialmente, na composição e recomposição do corpo e nem mesmo na sensualidade do corpo. A eu lírica de “*The Body of Life*” percebe como o corpo pode significar a vida, mas não apenas um corpo e sim os corpos que constituem a vida de uma pessoa.

The Body of Life

*Turns inside out. Internal organs
Hang like clouds.*

*Snap out of it. Life
Is not a body. Bodies*

*Are life. The Young with blood
In their smiles, the old wrinkling*

*On the vines that root them
In the century gone by,*

*Your face magnified
In the train-window twilight,*

*Nose and pores, ridges above eyes,
A life, your life,*

*Speeding toward the only form
In which it can survive.*

(LADIN, 2010, p. 50)

A eu lírica do poema acima nos convida a mirar o corpo de dentro para fora, fazendo com que o título do poema funcione como seu primeiro verso. Se lermos desse modo o poema, teremos: “*The body of life/ Turns inside out*” (O corpo da vida/ vira-se do avesso), ou seja, aqui não nos importa o que acontece do lado exterior do corpo, mas sim os processos que o mantêm vivo, porque a vida depende apenas desse funcionamento para existir. Esta percepção sobre o corpo lembra-nos um pouco a discussão de Witt (2011) sobre a trindade humana⁵⁵, remetendo-nos ao *organismo humano*, a parte da trindade que diz respeito apenas ao funcionamento de um corpo biológico, de seus órgãos e de seu processo de vida – nascer, amadurecer, morrer. É esse corpo e, de certa maneira, sua relação com o *self* – união da trindade de Witt (2011) – que veremos se desdobrar nos versos que compõem essa lira.

O poema é estruturado a partir de encadeamentos realizados dentro de versos curtos e estrofes dísticas. Não há complexidade que não seja organizada, ou seja, embora as estrofes pareçam independentes por sua posição no papel, há algo que as liga pela estrutura, assim como, quando se olha por dentro de um corpo, ainda que os órgãos pareçam desconexos – “*hang(ed) like clouds*”(inserção minha); “pendurados como nuvens” –, eles exercem suas funções para que a vida possa sobreviver. Outro aspecto curioso do poema é a utilização das expressões idiomáticas que lhe dão certa leveza e graça, como “*Turns inside out*”, “*Snap out of it*”, (“virar-se do avesso”; “anime-se com isto”), bem como o tom de ironia nos versos “[...] *The young with blood/ In their smiles, the old wrinkling/ On the vines that root them/ In the century gone by,*” (“[...] Os jovens com sangue/ em seus sorrisos, a ruga antiga/ Nas videiras que enraizam-nas/ No século passado”), criando um aspecto de humor ao ligar o corpo antigo às videiras e ao século que passa em contraposição ao sangue nos sorrisos, ou seja, às bochechas coradas dos jovens. A eu lírica marca, portanto, que não existe um corpo apenas nesse *organismo humano*, mas corpos que se transformam com o passar do tempo.

O processo do envelhecimento é apresentado pela eu lírica a partir dessa progressão das imagens vívidas do corpo para as metáforas do tempo que passa, como em “*Your face magnified/ In the train-window twilight,/ Nose and pores, ridges above eyes*” (Sua face ampliada/ na luz do crepúsculo na janela do trem, / Nariz e poros, sulcos acima dos olhos). O crepúsculo como metáfora de uma vida em declínio, que só é vista de forma ampliada quando se percebe o passar dela. Embora nos versos anteriores o tom

⁵⁵ A discussão sobre a trindade humana de Charlotte Witt pode ser revista no segundo capítulo desta tese, na seção 2.2, intitulada “Essência mulher: possibilidades de diálogo com o essencialismo de gênero”.

de humor tenha nos ganhado, a eu lírica eufemiza o envelhecimento com metáforas ligadas a um corpo que vai se transformando, que vai ficando cada vez mais marcado e que parece observar a vida passar pela janela.

A última estrofe, em conjunção com as duas anteriores, vai completar esse pensamento, fortalecendo o argumento de que o corpo não é a vida, mas a vida é composta de corpos em um único ser.

*Your face magnified
In the train-window twilight,*

*Nose and pores, ridges above eyes,
A life, your life,*

*Speeding toward the only form
In which it can survive.*

(LADIN, 2010, p. 50)

A metáfora do crepúsculo passando pela janela do trem, apontando para o envelhecimento do corpo, conjugada com o verbo *to speed* (disparar) arrematam o que a eu lírica demonstra com esse corpo em progressivo envelhecimento: este é formado a partir de outros corpos que foram se modificando ao passar do tempo, e o corpo que aqui representa “*The Body of Life*” só é sinônimo de vida quando marcado, seja pelo disparar do tempo, seja pelas raízes que cria, ou ainda pelos vincos e sulcos na pele. Para viver, é preciso que o corpo se transforme, é preciso envelhecer. Dessa forma, a eu lírica aponta para a expressão multifacetada do corpo como movimento de vida, em transformação constante, de forma que a performance da enunciação mulher desse último corpo possa perceber quantos outros corpos já se fizeram enquanto performances para envelhecer – ser um corpo tão marcado. Só performances que viveram podem envelhecer em outros movimentos da vida.

O próximo poema conversa melhor com a perspectiva do feminino enquanto corpo sexuado – e não mais enquanto apenas um *organismo* humano – que seria regulado pelas leis da natureza, transformando o sistema de gênero em um sistema naturalizado e não social. Ao mesmo tempo, questiona o lugar ou o corpo como objeto ao ser feito de receptáculo para a vinda de outrem.

Acredito válido ressaltar que Maria Teresa Horta escreveu o livro *Anunciações* (2016) – livro do qual o poema “O Anunciado” foi selecionado – no qual se encontra a trajetória de Maria (a virgem?) no processo de iluminação, quando recebe o anjo Gabriel como mensageiro até a vinda de seu filho, o filho de Deus ao mundo. Curioso notar que

o livro é composto de poemas, mas narra uma história de forma que o poema selecionado faz parte de uma trajetória poética escolhida pela autora; no entanto, esta não apenas narra a estrada de Maria, mas também subverte-a, à sua maneira, e nos leva a perceber um romance – no sentido erótico e sexual – estabelecido pelos poemas. Mas este romance não ocorre com o homem – que poderia ser José – e nem com Deus, mas com o anjo Gabriel, que realizou o anúncio e por ela se enamora.

O contexto do qual o poema foi retirado se faz importante para ressaltar que a intertextualidade (KRISTEVA, 1974) ocorre não apenas na obra e em sua sequência previamente definida pela autora, Teresa Horta, mas também pelo texto bíblico e sua subversão a partir de uma releitura, ou da escritura de um novo texto – ou da continuação do mesmo texto.

Voltando ao princípio desta seção no presente capítulo, no qual analiso poemas que puderam demonstrar que a relação com o corpo se dá de eu lírica para eu lírica na enunciação poemática, assim como nós significamos o corpo diferentemente de mulher para mulher, o poema a seguir, intitulado “O anunciado”, apresenta o corpo de uma mulher em suas mudanças e demandas enquanto gesta um novo ser, sempre indagando: como significar esse corpo e o corpo novo que dele surge?

O ANUNCIADO

Sinto a tua sede
na minha língua

a tua inquietação
no meu pulso

o impulso do teu corpo
no interior do meu

o teu rumorejo no cimo
luzente do meu peito

num crescente sem aparente
tumulto e pergunto-me como irão
iludir-te as asas...

Tu és a harmonia severa
mas também o solfejo
a ilusão do humano e a crueldade do anjo

Mas não sou eu que te invento
Tu fostes o anunciado
o nomeado

Serás o chamamento?

(HORTA, 2016, posição 264 de 277⁵⁶)

A linguagem lírica dos poemas de Maria Teresa Horta é consistente e, no poema acima transcrito, não seria diferente. Em “O anunciado”, podemos perceber a escolha de estrofes regulares, cujos versos completam sentidos sem precisarem da figura do encadeamento (com exceção da quarta para a quinta estrofe). Dessa forma, a estrutura colabora com a eu lírica na tentativa de estabelecer uma relação de calma e de processo constante – afinal, a gestação de um bebê não é outra coisa que não processual – na construção da sua própria narrativa. No poema, podemos perceber o passar do tempo – aquele que consideramos linear – e, portanto, a presença de não apenas um, mas dois corpos.

As cinco primeiras estrofes percorrem os dois corpos de maneira integrada, na qual o corpo da mãe é também o do filho, sendo que este último se forma, alimenta e existe em função do primeiro. A sinestesia está fortemente presente nessa primeira parte, inclusive no verbo principal, *sentir*, ainda que utilizado de forma oculta por um zeugma em todas as cinco estrofes. Percebe-se, através da sinestesia – sentir a sede na língua, sentir a inquietação no pulso, sentir o impulso de um corpo no outro, sentir o remorejo no peito, sentir um crescente sem aparente tumulto – e da utilização dos pronomes *teu* e *minha/meu*, o quanto um corpo está interligado a outro, e como a sensação do corpo dele se manifesta no corpo dela, formando assim um só corpo em duas entidades. A estratégia que a eu lírica utiliza na terceira estrofe é curiosa; vamos a ela:

o impulso do teu corpo
no interior do meu

(HORTA, 2016, posição 264 de 277)

Embora eu tenha ressaltado a regularidade do formato do poema através de suas estrofes, a eu lírica, na estrofe acima, subverte não a versificação, mas a própria sintaxe dos versos para quebrar a regularidade. Para manter a regularidade dos demais, os versos deveriam ser: “O teu impulso/ no meu corpo” ou “O teu impulso/ no interior do meu corpo”, mas a escolha da eu lírica, ao invés de manter as ações do feto e os efeitos causados no corpo da mãe, nomeia agora o corpo do filho e, através do zeugma, retira do segundo verso o corpo da mãe enquanto palavra expressa, materialização. Mas me pergunto: Quais implicações nessa relação com o corpo a eu lírica quer estabelecer? Para

⁵⁶ A referência de paginação foi dada por *posição* em virtude do livro usado ser um *e-book* no formato *e-pub* na plataforma de leitura *kobo*. Desta forma, não é possível determinar a página na qual o poema se encontra, mas sim a posição que ocupa dentro da formatação oferecida pelo *kobo*.

mim, duas parecem ser as mais contundentes: a) o corpo da mãe ainda não havia sido apresentado através da palavra “corpo”, mas estava expresso em metonímia com o uso das palavras *língua*, *pulso* e *peito*; logo, o corpo da mãe não parece ser importante, apagando assim o *ser mulher* da voz da eu lírica e se enquadrando apenas na função “natural” de gestar e de sentir – uma função dada pela natureza e outra pela sociedade; e b) conforme fará sentido com a análise que seguirá, o corpo do filho é sempre constituído enquanto um duplo entre divindade e corporeidade, de forma que o corpo da mãe é também do filho, bem como o filho que ainda não nasceu é também o corpo da mãe. Seja pela oclusão de termos, seja pela inversão sintática em relação às demais estrofes, a eu lírica nos convida a compreender que o corpo pode se constituir de diversas formas, pode ser apagado, duplicado, retalhado ou transcendido. A constituição do corpo é texto e, por isso, infinitamente aberta a significados.

Na segunda parte do poema, que se inicia ainda na quinta estrofe e segue até a oitava e última, a eu lírica nos apresenta a formação desse ser imaterial (ainda que no corpo da mãe) em materialidade e toda a dualidade que ele carrega. Sem poder deixar de lado o intertexto apresentado pelo livro como um todo, compreenderemos como a eu lírica joga com o mito religioso e os medos de uma mulher – que, enamorada por outrem, se vê portadora daquela divindade que salvará os homens, “o anunciado”.

A palavra *iludir*, do terceiro verso da quinta estrofe, nos vem com o significado de enganar, ludibriar. E, se a analisarmos através da inversão sintática dos versos, lendo “como as asas irão te iludir”, ao invés de “como irão iludir-te as asas”, percebe-se na voz lírica uma aflição em relação ao corpo dessa criança, que, aparentemente, deveria ter asas. A aflição é traduzida na voz lírica através do uso da antítese nos versos “Tu és a harmonia severa”, “a crueldade do anjo”, colocando ideias opostas para caracterizar o bebe que permanece dentro desse imaginário entre ser mitológico ou humano. Mas esta estrofe como um todo – “Tu és a harmonia severa/ mas também o solfejo/ a ilusão do humano e a crueldade do anjo” – apresenta a dualidade desse corpo que ainda está na barriga da mãe e que, por extensão, é também a mãe. Logo, se o filho constitui-se em dualidade, a mãe também – não em dualidade apenas de corpos, mas também de seres (mitológicos ou fundados no real). A subversão da eu lírica fortalece o mito e com ela trapaceia a mitologia cristã na qual o anunciado é o filho de Deus. Deus não é um ser representado com asas, já que o ser humano seria feito a sua semelhança. Quem porta asas são os anjos. Logo, este anunciado não se trata do filho de Deus, mas do filho de Maria e Gabriel, o anjo. As asas, o receptáculo feminino e os corpos são, portanto, submetidos ao medo de

uma ordem patriarcal dada pela imagem de Deus. Por isto o temor de Maria e o jogo com a palavra “iludir”.

O primeiro verso da penúltima estrofe se torna essencial para compreender essa força que é divina, mas que condena o corpo feminino: “Mas não sou eu que te invento”. Observa-se, nesse verso, que toda a construção de dualidade, embora passe pelo corpo da mãe, embora se constitua em seus sentimentos e aflições, não vem deste corpo feminino, nem desse ser ou performance feminina, mas sim de um lugar externo ao corpo e externo à mãe. Logo, a eu lírica apresenta um corpo que nada mais é do que receptáculo, útero. Um corpo que guarda algo que não é seu, em última instância. Como se o corpo, embora tenha gestado, cuidado e temido por este ser, não fizesse parte da criação deste mito que é *o anunciado, o nomeado*.

Como o título bem indica: “O anunciado”, mito não vem da mulher, ele lhe é imposto, mas é ela que forma, gesta e dá a vida. O título captura em si uma inversão com o texto bíblico já que no poema não se trata da “Anunciação” – momento bíblico –, mas do anunciado, colocando mais uma vez a mulher na posição de receptáculo, de via por onde outra coisa maior e mais importante se fará presente. O último verso “Serás [tu] o chamamento?” (inserção minha) fecha esse ciclo de dúvidas, mas não de anseios desse corpo de mãe, ao qual, embora seja dois em um, o próprio corpo não pertence. “O anunciado” se mantém, portanto, entre o mito e o ser.

Dentre as diferentes formas que pudemos perceber de relação da eu lírica com o corpo, ressalto que nenhuma delas é igual porque corpos diferentes passam por experiências diferentes, que são levadas para a poesia de maneira única na constituição de 1:1 – um corpo para uma eu lírica. Ainda que o último poema, “O anunciado”, verse sobre dois corpos, o corpo *matriz* (seja por ser o principal ou pela função que o vimos ter no poema) é aquele que é significado pela eu lírica enquanto experiência. Dessa forma, perpassamos pelos poemas através de temas como o erotismo, a violência, a fragmentação, a objetificação, os corpos que constituem um ser, e as imposições sociais e culturais sobre eles.

A partir das análises aqui apresentadas, volto a indagação do início dessa seção: A eu lírica é o corpo na enunciação de performances femininas? A eu lírica não é o corpo, mas ela é a enunciação do corpo, e cada eu lírica constitui uma enunciação diferente. Mas, se compreendermos o corpo enquanto texto, a eu lírica enquanto texto e o feminino enquanto textos, poderemos dizer que há algo que atravessa a todos esses elementos, e esse algo é a linguagem semiótica e poética de Kristeva (1974, 1975).

Na próxima e última seção deste capítulo, nos voltaremos para esta que é, talvez, o argumento mais forte em relação a eu lírica: a linguagem. Qual a linguagem que a eu lírica se apropria e como ela é manifestada no poema? Quais os usos ou ainda, como a linguagem e a eu lírica se constituem mutuamente. Os poemas que seguem poderão nos ajudar a compreender estas questões.

3.3 Linguagens de eu lírica

A linguagem talvez seja o tema mais essencial das análises literárias: linguagem sendo sinônimo de texto e de escritura, ou ainda, como matéria prima destes. Quando se trata de linguagem, podemos percorrer as aproximações realizadas por alguns teóricos importantes como Jakobson, Kristeva e Barthes – no que diz respeito à natureza da linguagem, e outros autores como Foucault, Luce Irigaray e Judith Butler para discutir os usos da linguagem e como eles moldam o mundo em que se vive.

Como meu argumento central nesta tese gira em torno da importância de subverter a linguagem e o discurso patriarcal através de ferramentas feministas na linguagem e em seus usos, procurarei demonstrar a partir dos poemas selecionados a importância do relacionamento entre linguagem e voz poética através da eu lírica.

O poema a seguir, “Lado B, Lado A”, de Mel Lisboa (2016), caminha nessa direção ao se fundar em uma espécie de antítese que desestabiliza a unidade de um ser como plana, sem contrastes. O próprio título do poema já introduz a ideia de que somos formadas por lados, comumente associados como opostos, mas, como veremos a seguir, não necessariamente excludentes. Além dessa proposta de leitura já perceptível no título, podemos observar uma inversão do que o nosso sistema cartesiano de entendimento de mundo impõe: começar pelo lado B pode significar começar pelo avesso, pode nos dizer que não existe lógica linear e que dois lados não são nunca o mesmo: além de não serem o mesmo, são transformados a cada mirada. Afinal, quando observo B e depois A, ao voltar meu olhar para B novamente, este já é outro B, seja por ter agregado significantes de A, seja por colocá-los em xeque, como num jogo de xadrez.

LADO B, LADO A

Metade de mim é bicho solto
 A outra, fica pra te acompanhar
 Metade é ritmo
 A outra, poesia

Uma parte de mim é segurança
 A outra, uma balança, precisando se equilibrar
 Metade de mim é grito,
 Preso na garganta
 A outra, poeta ambulante – auto falante vive a declamar!

Uma parte de mim não se espanta
 A outra tem medo do que pode achar
 Uma parte é branda
 A outra é uma banda de
 raprockandrollpsicodeliahardcoreraggae

Metade de mim é sólida como rocha
 A outra líquida, vive a escoar...
 Uma parte é doce
 A outra meio amarga, pra não enjoar

Um pedaço é flor
 O outro espinho
 Uma parte é dor
 A outra carinho.

Metade de mim é romance
 A outra é comédia,
 Tem que rir pra não chorar.

Menina agridoce
 Lado B, lado A
 Mas sempre tem aquele pedaço,
 Que ocupa o maior espaço
 De todo o interior de alguém

Por isso afirmo com toda certeza,
 Que metade de mim é amor
 E a outra metade também.

(DUARTE, 2016, p. 72-73)

Dando prosseguimento à análise do poema já iniciada em virtude de seu título, é necessário ressaltar outra característica importante deste texto, que é a sua relação direta com outros dois: o poema “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar (2015), e a canção “Metade”, de Oswald Montenegro (1999). Em termos de estrutura, o poema de Mel Duarte se assemelha muito ao de Ferreira Gullar – metade das estrofes de Mel são quadras, enquanto no de Oswald somente a última estrofe não tem quatro versos; os jogos de antítese em ambos os poemas são fechados em suas estrofes, ou seja, elas realizam um sentido completo em si e se tornam levemente independentes das outras; nos jogos dos versos dentro das estrofes, há sempre a oposição entre uma coisa (Metade/parte *versus* a outra parte); e, em termos semânticos, poderíamos dizer que eles dizem de forma diferente uma mesma sensação: a de não se tratar de seres planos. Já em relação à canção de Oswald Montenegro, que constrói também uma dicotomia entre metades, assim como em Duarte

e Gullar, o que mais chama a atenção é que os dois últimos versos do poema “Lado B, Lado A” coincidem com os dois últimos versos do poema “Metade”. Essa ressalva me foi importante para salientar que os textos funcionam em um contínuo que passa de um para o outro, ainda que em obras diferentes. Há uma sensação de continuidade que perpassa pela leitora tornando familiar o que outrora era estranho.

Retomando ainda a apresentação que realizei do poema, gostaria de dar destaque para a estratégia poética da eu lírica com relação a demonstrar o quanto dois lados – que não necessariamente são opostos – podem coabitar um ser. A eu lírica em todo o poema joga com a ideia geral de que os lados são diferentes a partir de antíteses, mas a completude pode ser encontrada exatamente no jogo de oposição ou de soma que os versos propõem. A estrofe a seguir ilustra melhor o que discuto:

Metade de mim é bicho solto
A outra, fica pra te acompanhar
Metade é ritmo
A outra, poesia

No primeiro verso, a eu lírica utiliza a metáfora “bicho solto” para falar de liberdade, apontando que esta é uma parte dela; já o segundo verso se prende em função de outra pessoa – logo, existe uma divergência entre esses dois lados apresentados pela linguagem. Continuamos com o terceiro e quarto versos e nestes notamos que, ao invés de as qualidades das metades divergirem, na verdade temos uma convergência na qual ritmo e poesia se complementam.

Esse jogo vai ocorrer ao longo do poema, como também em “Um pedaço é **flor**/ O outro **espinho**”, versos nos quais as palavras grifadas nos apresentam uma antítese socialmente colocada, mas que também podem se compor na imagem de uma rosa, na qual flor e espinho convivem para sobreviver em uma soma, e não na oposição. Também é curiosa a estratégia da eu lírica de trazer essa qualidade antitética nos três últimos versos da terceira estrofe, quando, para criar um contraste entre as ideias de calma e turbilhão, utiliza o neologismo “raprockandrollpsicodeliahardcoreraggae”. Nesse caso, a estratégia estética é a de agrupar por justaposição diversas palavras que representam gêneros musicais, supostamente “barulhentos”, para poder criar uma oposição com a palavra “banda”. Assim, embora não haja uma antítese direta em relação às palavras, esta oposição tanto em nível lexical, na formação da palavra, quanto em nível semântico, e é reforçada pela paronomásia entre “banda” e “banda”.

Também podemos notar o quanto as estrofes, embora completas em si, podem estabelecer uma ligação entre as diferentes partes do texto. É o que acontece, por exemplo, entre a quarta estrofe e a sétima estrofe aqui reproduzidas:

Metade de mim é sólida como rocha
A outra líquida, vive a escoar...
Uma parte é **doce**
A outra **meio amarga**, pra não enjoar

(...)

Menina **agridoce**
Lado B, lado A
Mas sempre tem aquele pedaço,
Que ocupa o maior espaço
De todo o interior de alguém

Nota-se que na quarta estrofe apela-se para as sensações gustativas para criar um tipo de oposto entre o doce e o meio amargo, contudo, na sétima estrofe, a palavra “agridoce”, embora tenha um sentido em si – como unidade lexical independente –, nos sugere uma relação com o doce e o meio amargo, já que, segundo o *dicionário Dicio – Dicionário de Online de Português*⁵⁷, a palavra “agridoce” é um adjetivo que significa “De sabor acre – simultaneamente amargo e doce” (DICIO, 2019, s/p). Dessa forma, temos novamente uma união entre duas características essenciais da eu lírica que, de certa maneira, lhe revelam a identidade: “Menina agridoce/ Lado B, lado A”. Estes últimos versos inclusive são os últimos a manterem essa dualidade que ora diverge e ora converge entre as partes da eu lírica descritas, já que, em seguida, ela vai anunciar a característica que lhe traz completude: o amor.

Ao longo do poema, a eu lírica, para se apresentar até encontrar a sua característica principal, aquela ligada ao amor, vai se revelando como um ser de retalhos, mas não são retalhos quaisquer com um padrão que monte um todo, por isso a escolha das palavras “metade”, “parte” e “pedaço”. Quando a eu lírica fala de suas metades, temos a ideia imediata de um ser inteiro dividido em duas metades (se são iguais ou não, já não nos cabe afirmar), ou seja, é como se essas duas características ocupassem um grande espaço dentro desse ser, que é moldado por suas performances através de suas características. Já quando ela se apresenta enquanto parte, não mais temos a imagem de um corpo único em que duas características são essenciais, mas sim de pequenos pedaços que vão compondo uma imagem, uma performance, uma eu lírica. Infere-se, portanto, que este signo mulher enunciado pela eu lírica se vê ora dividida entre partes iguais, ora em pedaços que se

⁵⁷ Pode ser acessado em: <<<https://www.dicio.com.br/agridoce/>>>

unem formando partes que não necessariamente se compõe dentro das metades em igualdade. De forma semelhante, mas ainda menor, quando ela se refere a pedaços, cria-se uma sensação de estilhaço, pequenos aglomerados que juntos se colam às partes, que, por sua vez, se encaixam nas metades para poder ser uma unidade. Essa progressão criada pelas palavras “metade”, “parte” e “pedaço”, no jogo da linguagem da eu lírica do poema “Lado B, lado A”, não é linear, nem segue uma regra lógica, já que os termos são apresentados numa mistura de ordem. Não há entre eles um paralelismo de grandezas.

A partir dessa compreensão, podemos ter apenas uma afirmação de caráter bem assertivo: o que move a eu lírica e o que a faz e quem ela é só pode ser definido como uma totalidade na palavra “amor”. A única mirada certa que a eu lírica nos apresenta é a do amor; as outras cabem a nós – leitoras e críticas – encontrar, seja pelo avesso, seja nos retalhos, seja no jogo de linguagem para o qual esta eu lírica nos desafia.

No próximo poema, desta vez de Maria Teresa Horta, observaremos a relação desta nova eu lírica com a linguagem e, em especial, com a linguagem poética. O poema intitula-se “Corpo dos Versos” e está presente na *Antologia de Poesia Erótica – As palavras do corpo* (2012). Como tenho ressaltado os paratextos (GENETTE, 2009), vale evidenciar que, estando este poema numa antologia de poesia erótica, é de se pensar que a relação entre linguagem e eu lírica também se dê por essa via.

CORPO DOS VERSOS

O lince da tua boca
deitado no meu poema
bebe o corpo dos meus versos
devora-lhe a alma acesa

Com as pernas puxa e enlaça
a linguagem desvenda

Com as garras desce-lhe as alças
aceita a febre descalça

Crava os dentes na sintaxe
lambe devagar as letras

Sente a rima onde se enreda
possui a escrita sem pena

Procura a nudez da página
tem um orgasmo de seda

(HORTA, 2012, p. 290)

A leitura do poema levanta algumas possibilidades de análise, mas, tomando o título do poema como referência para esta leitura, posso dizer que os campos

fundamentais em termos semânticos são o do corpo – ou seja, algum tipo de materialização que tende a definir um objeto completo – e o do verso – espinha dorsal dos poemas, aquilo que poderia inclusive chamar de seu “esqueleto”. Dessa forma, partiremos o olhar para como esses versos são constituídos enquanto corpo.

Fazendo um paralelo entre as palavras do campo semântico do corpo e do poema, teremos para corpo: *boca, corpo, alma* (que não é corpo, mas que é considerado como na trindade “corpo, alma e espírito”), *pernas, garras, dentes*; e para poema: *poema, versos, linguagem, sintaxe, letras, rima, escrita, página*. Nota-se que, em relação às palavras do corpo, elas têm uma evidência mais relacionada à parte superior do corpo (sendo que apenas a palavra *pernas* se refere à parte inferior deste) e também algumas outras que se ligam a uma certa zoomorfização no substantivo *lince*, animal que a eu lírica utiliza para introduzir a relação com o outro do poema. Já as palavras relacionadas ao campo semântico do poético apresentam praticamente a estrutura da qual eu falei anteriormente, pois fazem parte tanto de um estrato gráfico – versos, letras, escrita, páginas – quanto de um estrato mais abstrato – linguagem, rima, escrita.

A esses dois campos semânticos fundamentais para o poema, é acrescido um terceiro que já apareceu de forma sucinta quando a eu lírica descrevia o corpo: a animalização que nos faz questionar se temos um corpo animalizado ou um animal corporificado. Todos os verbos flexionados para concordar com o “lince” – primeiro substantivo do poema, o qual a eu lírica retoma por meio de elipse para que permanecesse como plano de fundo – indicam ações quase animalizadas: deitar, beber, devorar, puxar, enlaçar, cravar, lambe, sentir, possuir. Assim, fazem com que o lince seja uma metáfora para a linguagem poética que vê uma parte de si ser despreendida para se tornar poema e, de certa maneira, regozija com esse efeito.

O verso “O lince da tua boca” é essencial para nos remeter a essa sensação erótica que os verbos corroboram ao nos darem sensações sinestésicas que, sim, partem da boca, mas não chegam aos ouvidos. Desse modo, fazem deste poema, desta lira, um grito contido: quem sabe como o susto antes do gozo.

A relação entre um animal de caça, que tem táticas de espreita e costuma ser solitário, e o vínculo da eu lírica com o seu poema é apresentada nesse jogo sedutor por meio de verbos posicionados de forma paralela no início de praticamente todos os versos. Se os verbos que representam o animal estão no início dos versos, nota-se que as palavras que remetem à linguagem se encontram posicionadas ao final dos mesmos – com exceção das palavras linguagem, rima e escrita. Esta relação se torna, portanto, um jogo erótico

entre a linguagem – o lince – e a eu lírica manifesta através do fazer poético. Temos, em consequência, essa relação erótica entre o animal e poesia: da linguagem que se lambe com a sua própria língua, já que a própria eu lírica é texto, é palavra, é a enunciação de uma performance feminina dentro da própria linguagem.

Logo, percebe-se que a espinha dorsal deste poema, que foi retirado de uma toalidade da linguagem poética (KRISTEVA, 1974) para se tornar um ser separado, utiliza-se dos paralelismos, sejam os sintáticos, sejam os semânticos, como se fossem ossos que fortalecem a análise. Nas estrofes retiradas do poema que se encontram abaixo, tentarei demonstrar melhor essa relação:

O lince da tua boca
deitado no meu *poema*
bebe o corpo dos meus *versos*
devora-lhe a alma acesa

(...)

Crava os dentes na *sintaxe*
lambe de vagar as *letras*

Sente a *rima* onde se enreda
possui a *escrita* sem pena

(...)

Grifei os paralelismos sintáticos iniciados pelo verbo com negrito, e podemos ler em seguida que a estrutura sintática se mantém pela reiteração de: sujeito oculto (“O lince”) que pode ser recuperado pela figura da elipse + verbo transitivo direto + complemento. Em itálico estão grafadas as palavras relacionadas ao campo semântico da linguagem, e embora nos dois últimos versos estas palavras apareçam em posição diferente das outras, ainda podemos notar, de uma maneira geral no poema, que esta exceção ocorre sempre na estrofe seguinte à que possui a estrutura mencionada.

Voltando ao campo semântico do corpo, com as palavras *boca*, *corpo*, *alma*, *pernas*, *garras*, *dentes* e com aquelas que de certa maneira remetem ao corpo pelas sensações ou ainda pelo jeito de expor este corpo, como *febre*, *nudez* e *orgasmo*, podemos perceber a correlação entre um corpo devorador e o que ele causa no outro. Assim, estabelece-se a relação erótica da eu lírica com o corpo do poema, seja em sua estrutura, seja em sua sensação. A eu lírica se faz devorar pelo poema e o devora. Tudo brilha, como os olhos do lince que estão à espreita de uma nova aventura poética.

No próximo poema, “*The Poem and Me*”, de Joy Ladin (2017), encontraremos outra relação entre eu lírica e poema – como o próprio título nos diz –, mas esta relação

se dará em outra ordem que não a erótica do poema de Maria Teresa Horta. Descobriremos no poema as manobras que a linguagem utiliza para que se faça o que ela deseja – ou se diga, se enuncie, se escreva –, como nos orientou Roland Barthes (1994). Mas no poema de Joy, o que intriga é perceber como o poema – ou a linguagem poética – caminha em adiamento (DELEUZE; GUATTARI, 2003) e a nós só nos resta o espanto.

The Poem and Me

*The poem walks from me toward meaning
that may or may not be there*

*By the time it returns
I am someone else*

*though to the poem
which walks at relativistic speeds*

*no time at all has passed
That's why the poem looks so puzzled*

*when it finds I've forgotten
how we are related*

*The poem and I disappoint one another
Rather than mother and child body and soul*

*we turned out to be one-night stands
The Earth has moved my head throbbed*

*but when the poem returns many years later
it seems like nothing happened*

*I remember now how the poem began
I was looking out the window*

*It was winter summer there was a Bird
or a memory of a Bird*

*a screech I suddenly heard a song
a pain that felt like explanation*

*I lay on the floor of the world
pieces of a toy*

the poem began to play with.

(LADIN, 2017, p. 8)

Partindo do título para começar a análise do poema, podemos dizer que este se inicia por uma relação dual – o poema e a eu lírica (o eu do poema, que é este eu do aqui e agora). Essa relação se dá sempre em movimento de ida e de retorno, como uma relação eterna de ir e vir, algo que corre por um tempo que não é cronológico e em um espaço

que está para além do físico. Para explorar melhor essa relação, vou trazer para evidência alguns versos ou expressões.

Os primeiros versos do poema, “*The poem walks from me toward meaning/ that may or not may be there*”, nos apresentam uma relação que é a de que o poema parte da eu lírica em direção ao significado, ainda que a presença deste possa não necessariamente estar em algum lugar. Nesse primeiro olhar, pensa-se que o poema está contido na eu lírica e só pode ter um significado quando não mais estiver contido. Contudo, exatamente porque o poema pode se constituir enquanto texto e não obra (BARTHES, 2004), o significado não é algo estável, não é algo que possa, em última instância, existir. A cadeia de significantes que o texto pressupõe não deixa que ele se estagne em algum lugar, de modo a estar sempre em adiamento. A próxima estrofe do poema, em consonância com a oitava, vai nos oferecer a sensação de eterno movimento que citei acima, pois o poema parte, mas ele sempre retorna. Mas para quê exatamente ele retorna? Não mais para a mesma eu lírica e não mais para o mesmo espaço, porque estes já não existem mais – em suas qualidades de texto, ambos já percorreram outras direções dentro da linguagem: “*By the time it returns/ I am someone else*” (...) “*But when the poem returns many years later/ it seems like nothing happened*”. Nesses dois versos, pode-se observar essa dualidade do ir e vir, que ora encontra um traço em comum, mas que já está na memória (como podemos ler nos versos que se seguem no poema), ora não é mais reconhecível.

A ideia de um tempo que passa é central no poema e é perceptível neste tanto pela modulação de tempo verbal – que ora está no presente, ora no passado simples, num jogo que ocorre ao longo de todo o poema –, quanto pelas palavras que nos remetem ao tempo, tais como: *time, returns, walks, speeds, one-night stands, moved* (pelo movimento da terra), *years later, remember, memory, winter, summer*. Quando retornamos essas palavras para seus devidos versos, percebemos que elas estabelecem uma relação entre a eu lírica e o poema, e que o encontro entre essas duas entidades é causa de desconforto, de estranhamento, como se nota pelas palavras *puzzled* e *throbbled*.

Entre todos os versos que nos revelam o tempo, os que me parecem mais expressivo são “*It was winter summer there was a bird/ or a memory of a bird*”. A ligação entre inverno e verão nos dá a sensação de uma rotação de 180 graus, de um tempo que passa. Se de verão voltarmos para o inverno, teremos, portanto, uma rotação completa de um ano em nosso tempo, mas que é dispensável para a eu lírica e para o poema, uma vez que o tempo cronológico desaparece na linguagem. É interessante que as sentenças que se seguem nos trazem outra dualidade temporal entre a presença um pássaro ou sua

memória, o que nos remete novamente a esse tempo que caminha em diversas direções. Essa posição pode ser confirmada pelas estrofes quatro e cinco, nas quais podemos ver que o tempo de fato não passa, embora pareça ser rápido quando se vê o poema passar. Logo, temos uma relação que é estabelecida pelo tempo, mas que por esse também se desmancha, tornando-se difusa.

A relação entre poema e eu lírica vai se modificando através dos versos, mas parece-me que há um momento de esclarecimento que gradualmente vai sendo apresentado pela voz lírica. Na quinta estrofe, o poema toma consciência do esquecimento da eu lírica sobre ele, e algo que parecia tão coerentemente uma unidade já se desfaz. As comparações que a eu lírica utiliza nesse momento para sustentar essa imagem talvez sejam as mais fortes dentro do que nós – leitoras – tenhamos a partir da nossa cultura ocidental judaico-cristã: a relação da mãe com a criança e a do corpo com a alma. A utilização da conjunção *rather than* nos diz dessa relação poema-eu lírica que aparentemente é mais intensa e mais embrenhada do que as outras duas, sendo que a relação mãe-criança e corpo-alma nos dizem de aspectos fundantes da nossa cultura. Portanto, se a relação entre poema e eu lírica não é nada mais que um momento “*one night-stands*” (nos fazendo, inclusive, remeter-nos a uma relação amorosa), as outras são ainda mais frágeis. Neste ponto me pergunto: o que essa única noite representa em termos de linguagem? Talvez indique que a eu lírica só pode ter um poema, naquele aqui e agora de seu nascimento, no momento em que ela foi obra. Mas, a partir do instante que deixa de ser obra e se transforma em texto, a eu lírica e o poema jamais se encontrarão novamente, pois serão outros, a partir de outras miradas, de outras perspectivas e jogos que o próprio leitor lhes atribui.

Quando chegamos à nona estrofe, a eu lírica se coloca com mais força nessa relação a partir da memória, que a ajuda a reconectar-se a sua própria história com o poema. A lembrança vai sendo anunciada gradativamente; ela recorda o início, um local, o tempo que mais uma vez é misturado, um pássaro e, de repente, um som. Um som que não é som de lira, mas um berro, um grito; do berro para a música e então a dor como momento de lucidez. A eu lírica já não tem mais força para se manter uma e se desfaz, percebe-se como apenas peças de um jogo, jogado pelo poema. A eu lírica é a fantasia do próprio poema, e por este não poder se manter fechado, visto que é fruto da linguagem poética, a eu lírica permanecerá sempre nos olhos de quem a lê.

Observando a construção da eu lírica, ou seu nascimento, no poema anterior, o próximo poema, “*A Self*”, de Joy Ladin, estabelecerá um novo nascimento de uma eu

lírca. Trata-se de uma eu lírica também fundada na linguagem poética, tendo sobretudo uma linguagem semiótica (KRISTEVA, 1984) já que nem mesmo a dêixis consegue tentar marcar um lugar fixo no discurso. Ao não alcançar o momento da nomeação da maneira que costumamos simbolizar, ou seja, ao se negar a entrar na lógica da linguagem simbólica, a eu lírica recusa-se também a se definir, mantendo-se no centro da transpoética.

A SELF

*Once there was a self.
Not my self, not yours.
A self free of pronouns and deixis,
a still-condensing drop of dew, a husk nothingness.*

*Give me your hand, I said, at a busy intersection,
but the self had no hand to give,
no body for cars to hit.
Give me your love, I said, when we were alone*

*among the romantic shadows
cast by the candles of metabolism.
But the self had no shadow,
no love to command.*

*The self was a place where nothing had happened,
like the frame of flickering black
before a movie begins, a place where nothing runs
and keeps running*

when the movie ends.

(LADIN, 2017, p. 37)

Discutir a relação entre eu lírica e linguagem pode se dar por meio de diversas opções de análise; nesta, o pós-estruturalismo francês, os estudos feministas e as teorias *queer* são as principais fontes de articulação teórica que me ajudam a lançar um olhar mais cuidadoso para os poemas. Dito isso, gostaria de pontuar a diferença entre linguagem semiótica e linguagem simbólica, de Julia Kristeva (1984), sucintamente e demonstrar o quanto a relação entre a linguagem semiótica e o poema *The Self* é profícua. Para Julia Kristeva, a linguagem se divide em duas, sendo que, quando olhamos com mais cautela, perceberemos que uma é um conjunto na qual a outra se encontra como um conjunto menor – para emprestar os termos matemáticos. Para Kristeva (1984), a linguagem primordial é nomeada de *linguagem semiótica* e esta é a primeira linguagem que existe pois, nela, tudo e nada existem concomitantemente. Ela é o lugar irrepresentável, uma origem que não se pode denominar, mas está na dimensão material da linguagem, se

pensarmos nesta enquanto texto. A linguagem simbólica, por outro lado, é aquela na qual o processo de nomeação das coisas começa: tudo recebe um nome, tem uma ordem e é coerente. Não há falhas, os significados se fecham e o texto, a escritura, é, portanto, obra. Vale notar que, embora a linguagem simbólica se feche dessa maneira, como um conjunto pequeno e encerrado, a linguagem semiótica é um conjunto maior, que contém a linguagem simbólica, e, ainda que nós vivamos dentro do simbólico e de sua linguagem, somos parte dessa esfera maior. A linguagem simbólica tenta, a todo momento, capturar a linguagem semiótica para si, mas essa não é possível de ser capturada, de forma que a própria linguagem simbólica, por estar dentro da primeira, se torna um espaço vazio.

No poema “*The Self*”, percebe-se a relação pulsante entre a eu lírica e a linguagem semiótica, ainda que pelo título do poema possa-se inicialmente imaginar que existe um sujeito que se fecha, um *self* – definido em si. A primeira estrofe do poema nos traz elementos importantes para notar como a linguagem semiótica escapa à simbólica sempre que se vê encurralada. Percebe-se pela marcação da *deixis* no primeiro verso: “*Once there was a self*” (Uma vez houve um *eu*). Essa marcação temporal nos remete à linguagem simbólica, mas como a temporalidade é irrecuperável, quem opera, em verdade, é a linguagem semiótica. Seguindo o primeiro verso, temos a eu lírica utilizando pronomes possessivos para marcar outros *eus*, (Não o meu *eu*, nem o *seu*), para em seguida enunciar o verso que, em minha opinião, é onde reside o máximo da linguagem semiótica e em consequência uma performance transpoética de um(a) ser que tenta se formar, mas não forma:

A self free of pronouns and deixis
(Um *eu* livre de pronomes e *deixis*)

Um *eu* que é livre de pronomes e de *deixis* não é um *eu* sem pronomes. A diferença entre ser *livre* e *não ter* é a chave que encontro para entender que aqui a eu lírica utiliza-se de uma ferramenta da linguagem poética que não é contingenciada em qualquer espaço ou qualquer tempo. Este eu não foi capturado pelo simbólico, de forma que ele se mantém em eterna transformação, já que o signo não chega a se formar para que ele venha ao mundo concretizado em apenas uma performance, apenas um gênero, ou apenas um sujeito. O verso que segue, “*a still-condensing drop of dew, a husky nothingness*” (uma gota de orvalho que ainda se condensa, uma robusta inexistência⁵⁸), utiliza da antítese

⁵⁸ Ainda pensando na articulação do poema, a palavra *nothingness* deriva da palavra *nothing*. Enquanto a segunda palavra é um pronome que significa “nada”, o acréscimo do sufixo *ness* (utilizado comumente em inglês para substantivar palavras) faz com que esse termo receba um significado mais denso: além de ser

criada entre algo que se condensa, ou seja, fluido, sem forma definida, para uma inexistência (que é um nada). No entanto, trata-se de uma inexistência robusta, que gera certa confusão de sentidos e formas, quase uma impossibilidade de qualificar um *eu* a partir dessas duas descrições. Esse *eu* aponta para o sentido de que tem diversas facetas, mas nenhuma *capturável*.

O poema segue afirmando essa colocação e essa configuração do *eu*. Para isso, a eu lírica joga com palavras do cotidiano, fazendo com que imagens concretas cheguem à nossa cabeça, inclusive através de palavras que estão fortemente marcadas pelo simbólico, para trapacear e nos deixar de mãos vazias. Já que este eu não tem pronome que o marca, ela pede-lhe a mão, mas ele não tem mão, assim como não tem corpo. A imagem de um cruzamento movimentado, de carros passando e do perigo de ser atropelada é a própria imagem concreta que discuti acima; para a leitora, existe uma pressa, uma angústia que a imagem proporciona, mas tudo se desvanece pela não corporalidade desse *eu*.

A eu lírica então sai do concreto e pede-lhe o amor, ainda que num lugar que não é visível, em sombras dentro de um organismo, mas que também nos remete a movimento quando traz a palavra *metabolismo*. Uma vez mais, o *eu* não tem corpo e nem amor para comandar. Vale destacar a palavra “comandar”, porque, de forma rápida, quando se reflete sobre o amor, pensa-se que este é algo que se dá, que se sente. Mas aqui a eu lírica faz a escolha de uma palavra com força inclusive de dominação. Comandar o amor, ou seja, este *eu*, por não significar as palavras e sentimentos – por não estar preso no simbólico –, não dá ordens, logo, não pode ser subjugado.

Os dois últimos versos do poema uma vez mais tentam capturar esse *self* e o colocam na arte do cinema. Mas a tentativa do simbólico aqui é de colocá-lo na tela, escura e tremeluzente, onde nada aconteceu (nota-se que a palavra aqui é *nothing*), tal qual se esse *eu* estivesse vazio, exatamente como a imagem da linguagem semiótica se vista através de olhos simbólicos: “*before a movie begins, a place where nothing runs/ and keeps running// when the movie ends.*” (antes de um filme começar, um lugar onde nada roda/ mas continua rodando// quando o filme acaba.). Esses versos fecham a ideia de que a linguagem simbólica não consegue capturar a linguagem semiótica, já que não percebe seu movimento. A linguagem semiótica é fluida; ela escapa, escorre pelos dedos

um nada, é um vazio, um vazio existencial; logo, uma inexistência. E nada melhor que a palavra inexistência para falar da linguagem semiótica, aquela que ainda não passou pela nomeação se transformando em um signo.

e pela tinta, e a eu lírica, ao fazer parte dessa linguagem, se torna esse *eu* não contornável, não classificável e que, quando capturado – seja em um poema ou num verso –, não permanece por muito tempo, porque a força que a rege é a mesma que rege a linguagem semiótica: é movimento constante e paradigmático (KRISTEVA, 1974).

Logo, o poema “*A Self*” se constitui num movimento de fuga e a eu lírica joga com as linguagens e com a própria dinâmica delas, porque habita os dois reinos, mas é feita de força líquida:

A mulher não fala sempre do mesmo jeito. O que ela emite é fluente, flutuante. Turvo. E não é ouvida, a não ser quando perde o sentido (do) próprio. Daí as resistências a essa voz que transborda do “sujeito”. Que ele, portanto, fixará, congelará em suas categorias até paralisar a voz em seu fluxo. (IRIGARAY, 2017, p. 130)

Essa força líquida é o que faz da linguagem feminina uma linguagem outra que não é compreendida a não ser quando simbolizada na mecânica dos sólidos (IRIGARAY, 2017), ou, como discutimos acima, na linguagem semiótica (KRISTEVA, 1984). Com a eu lírica do poema “*A Self*”, portanto, fortalecemos o caminho até aqui percorrido de tentar não enquadrar a eu lírica numa performance estática, mas observar-lhe a fluidez e capturá-la apenas a fim de defender uma tese, ainda que esteja claro que o capturado foi apenas um relance visto de longe e refratado por algo.

O próximo poema a ser analisado pela lente da relação da linguagem com a eu lírica é o poema “A linguagem infinita”, de Maria Teresa Horta. Esse poema compõe o livro *Poesis* da autora, lançado no ano de 2017. Na época do início da escritura desta tese, este era o último lançamento da autora, mas gostaria de lembrar e celebrar sua última publicação, no ano de 2018, o livro de poesia *Estranhezas*; esta celebração é pessoalmente significativa para mim, pois esta é a poetisa que mais admiro e vê-la lançando livros no auge de seus 81 anos é uma inspiração para quem lê nas suas obras a possibilidade de liberdade do corpo através da poesia.

Mas voltando ao poema “A linguagem infinita”, perceberemos o quanto ele conversa com o poema “*A Self*” no sentido de compreender que a linguagem semiótica é aquela que nos manterá em movimento e que nos libertará do jugo patriarcal.

A LINGUAGEM INFINITA

O mistério dos poemas
as palavras recolhidas
os versos no seu invento
a linguagem infinita

Na incerta desmesura
 onde a caneta hesita
 e o papel se esquiva
 no desmanchar da brancura

Ficando a musa aturdida
 se a poetisa mistura
 os sentimentos diversos
 e devagar os rasura

com as rosas da lisura.

(HORTA, 2017, p.94)

O texto de Teresa Horta (2017) é um metapoema, cumprindo em si a única necessidade de sua existência. Ele existe para si próprio e reflete o seu próprio fazer. A eu lírica do poema, douta na sua relação com a linguagem, exerce-a de maneira firme, ainda que pareça desconfiada. Há um jogo de mistério que acontece entre a firmeza das palavras da eu lírica e a linguagem semiótica, sendo esta infinita e fugidia.

Esse jogo é estabelecido em uma tríade feminina que compõe o poema: a eu lírica – a voz enunciativa, a musa – a inspiração, e a poetisa – aquela que executa. Essa tríade, embora nos pareça poder ser conjugada em um mesmo ser, é diversa porque as três instâncias femininas são ontologicamente diferentes. Enquanto uma é a que enuncia, ou seja, aquela eu diz o poema, a outra é a que o inspira, ao passo que a terceira é a que cede a mão para o fazer. Cada uma cumpre o seu papel na poesia, mas elas não correspondem a um ser; da mesma forma se estranham em seus deveres, mas convergem para a concretude do texto.

A primeira estrofe já nos revela o próprio mistério que anuncia, dando-nos, assim de entrada, a função de suas entidades: A poetisa recolhe as palavras, a musa inventa pois inspira, e a eu lírica, aquela que é a própria linguagem, faz-se de forma infinita. Desse modo, *as palavras, os versos e a linguagem*, embora precisem estar juntos para se ter o poema, não estão em uma mesma categoria. Quando olhamos com calma, percebemos que as palavras principais dessa estrofe, destacadas acima, são aquelas que tratam do material da linguagem poética, ou seja, aquilo que garante matéria ao poema. De tal forma, essa primeira estrofe corresponde à eu lírica, como enunciação. O texto se constrói de palavras, versos, linguagem, mas, sem a voz que o enuncia, não tem o caráter de lírica e se perde na linguagem poética. Nota-se que há aí também o processo que Cabral de Melo Neto metaforiza no catar feijão: há escolhas e inventos, portanto, a eu lírica é a responsável pela ordem que se manifesta mas também a que proporciona a liberdade de leitura do texto, já que se constitui na linguagem infinita.

A segunda estrofe nos traz palavras do campo semântico do suporte do poema e de materiais com os quais ele sai da linguagem semiótica e simboliza: *caneta, papel e brancura*. Podemos ligar esse aspecto mais físico, que é o suporte à mão que deixa a sua marca, à poetisa. Ela dá a forma que a eu lírica vai enunciar, e no seu processo de *catar feijão* há a *incerteza, a esquiva, e até o desmanche*. A relação que se estabelece entre poetisa e suporte é parte de uma instância material empírica, aquela que vai se responsabilizar por fechar o texto em obra, por simbolizar. A entrada na linguagem simbólica precisa tentar capturar a semiótica, mas nem mesmo o suporte ou a poetisa conseguem ser tão firmes no jogo do enlace. Titubeiam com *delicadeza*, mas executam seus papéis.

A terceira estrofe, portanto, relaciona-se com a musa. No seu papel de inspirar, mistura sentimentos, traz a confusão e tenta confundir poetisa com eu lírica, a linguagem com o suporte. Aqui se conjuga o fazer poético por fim. É quando temos a trindade se encontrando para que haja uma voz, e aquela que se sobressai é a da eu lírica, ainda que inspirada, ainda que materializada na obra porque se constitui enquanto rasura.

As três entidades, embora tenham sido separadas em três estrofes, não atuam de forma isolada. Elas são interdependentes no fazer poético e se fundem no poema. Mas são as três feitas de linguagem infinita, porque todos somos textos. O último verso da terceira estrofe, “e devagar os rasura”, quando lido num encavalamento com o último verso do poema, “com as rosas da lisura”, nos traz a dimensão unificada da nossa trindade poemática: eu lírica, musa e poetisa são rasuradas enquanto entidades para que possa nascer o poema a cada nova leitura, mas mantém-se sua integridade delicada na imagem das *rosas da lisura*. Assim se completa o metapoema intitulado “A linguagem infinita”, com sua construção na linguagem, sua forma-suporte e sua magia: na trindade entre a eu lírica, a poetisa e a musa.

Para encerrar esse ciclo de análises, trago um poema de Mel Duarte que não tem título e está presente no livro *Negra Nua Crua* (2016). Diferente dos outros poemas da autora aqui apresentados, este é o que poderíamos chamar de mais condensado – seja por possuir apenas quatro versos, seja pela potência contida neles.

Cala. A fala é falsete num momento de decisão,
Para. E o movimento é luxo no meio da multidão.
Sonha. Porque no teu sonho tudo pode residir,
Cria. Tuas próprias cores pra não deixar de existir.

(DUARTE, 2016, p. 66)

O poema acima transcrito nos proporciona a sensação de potência prestes a explodir. A escolha da eu lírica pelo paralelismo com o qual inicia todos os versos, a partir de verbos no imperativo afirmativo seguidos de ponto final, nos remete a uma ideia de ordem, a qual é dirigida ao outro. E, embora tenhamos uma ordem em *Cala, Para, Sonha* e *Cria*, seguem nos versos pequenas explicações para cada um dos comandos, na construção de uma ordenação verbal que é também de ações. A potência é restringida a uma só palavra, mas sua energia pode ser sentida para além da palavra grafada. Cada uma dessas palavras materializa a infinidade de possibilidades que a linguagem poética tem, em um movimento semiótico. Elas, quando capturadas pelo simbólico, não deixam de se abrir em significações.

Entre a palavra potente e o resto do verso, existem antíteses que colaboram para a ampliação do significado nos dois primeiros versos: entre “cala” e “fala”, e entre “para” e “movimento”. A fala é aí como falsete, como aquilo que não diz a verdade, mas apenas um pedaço dela. Já o movimento é luxo, pois é privilégio para aquilo que está condensado, preso em multidão. Percebe-se que esses dois versos são um bloco pela escolha da eu lírica quanto à pontuação. O primeiro verso termina em vírgula e o segundo em ponto final, fazendo com que o calar e o parar estejam dentro de uma mesma dimensão semântica daquilo que existe e que tem consequências externas.

Já os próximos dois versos, constituindo um novo bloco, nos remetem a movimentos internos, àquilo que ressoa apenas na própria eu lírica. Os verbos principais *sonhar* e *criar* estão no campo semântico do abstrato, daquilo que é ação da eu lírica sobre si mesma; indicam, portanto, a expansão da contração e da potência, como possibilidade de dissipação da energia que foi contida. No sonho tudo pode existir, e no ato de criar a eu lírica fala da oportunidade de existência. Observa-se, portanto, que para a eu lírica a existência só é viável a partir daquilo que remete à linguagem poética, às possibilidades de criação e de movimento não contido. Logo, enquanto *calar* e *parar* se tornam contração, *sonhar* e *criar* são possibilidades de expansão.

Dessa forma, a eu lírica joga com a potência da linguagem demonstrando o quanto ela pode conter, mas o quanto ela também não se deixa prender, já que em seu movimento próprio, ainda que aprisionado por um ponto final, ela escapa à significação e se torna massa para novas criações. Nesse jogo com a linguagem, portanto, a eu lírica se aproxima da imagem do criador que faz de seus desejos o movimento que aprisiona, mas que também liberta. Que faz do infinito pequenas partículas finitas para que possamos significá-las e depois libertá-las para a próxima leitora.

Reflico com os poemas acima que, se a linguagem é o elemento essencial das análises literárias, ela é também o que nos habilita à existência para além do suporte que abriga sua existência. Nós nos tornamos texto quando entramos na lógica da linguagem poética e nos colocamos à disposição dos movimentos semióticos e simbólicos da linguagem. A eu lírica é apenas uma ferramenta que utilizamos para tentar apreender sentidos, performances, discurso. Ela é a própria linguagem semiótica e, porque somente conseguimos captá-la por alguns instantes – na leitura, na análise –, ela nos causa tanto estranhamento.

Compreender que a autoidentificação com as performances femininas exige a leitura a partir do viés da eu lírica é entender que, no *continuum* feminino, não se pode aprisionar apenas uma performance, porque, assim como Butler (2015) nos referencia acerca da impossibilidade de se encontrar uma performance original de gênero, a linguagem semiótica nos explica que não existe a origem porque a linguagem é movimento infinito e as capturas poéticas para que haja uma estrutura, uma eu lírica, um poema em si só nos demonstram o quanto articulamos de diversas maneiras as significações. Se a mulher está fora da linguagem (LACAN, 2005) é porque ela está fora da lógica do discurso que compreende apenas o simbólico inscrito no mundo. Nós mulheres pertencemos à linguagem semiótica (KRISTEVA, 1984) e não podemos ser aprisionadas porque estamos constantemente caminhando pelo *continuum* feminino e lésbico. Quanto mais nos afastamos do aprisionamento da linguagem simbólica, mais nos tornamos livres.

Considerações Finais

O percurso de escritura de uma tese é longo e modifica-nos na mesma medida em que gestamos o texto. Parir, deixar que ele saia de mim, ganhe o mundo e já não seja mais meu é um desafio deste final. Mas, como forma de mantra, repito a frase de Fátima Flores durante conversas íntimas: “*Ya es tiempo*”. É tempo de me desvincular deste texto para que ele retorne à linguagem e possa continuar se movimentando em direções que já não competem a mim traçar. É tempo de a crítica literária implementar expedientes de análise poética que possam desconstruir o suposto universal e apresentar sua falácia, propondo novos expedientes literários, como este. Já é tempo de amadurecer para uma nova etapa de vida. É tempo de continuar insistindo na mudança acadêmica acerca da posição das mulheres. É tempo de levantarmos nossas vozes. É tempo de destruir o patriarcado ainda que seja sob texto, sob protestos e tomadas de poder, ou sob fogo. *Ya es tiempo de la mudanza alcanzar nuestras mentes y nuestros cuerpos. Nuestro cuerpo político y cultural no puede ser mantenido en carceres. Ya es tiempo de libertad y de cambios. Ya es tiempo.*

Na minha caminhada em busca de contribuir com essa mudança que ocorre, mas que é ainda lenta, e na tentativa de cumprir parte do meu papel social dentro da academia, sigo na proposta de Spivak (1988), buscando abrir espaço para que nós subalternos⁵⁹ possamos erguer nossas vozes. Eu reconheço meu lugar de privilégio e meu lugar de minoria, mas sei da responsabilidade que tenho por ocupar, hoje, esta posição: defender uma tese numa instituição pública para me tornar doutora.

Por esta responsabilidade, ao longo da escritura deste texto, propus comprovar a minha tese de que a *eu lírica* é um conceito que pretende revelar performances enunciativas de mulheres na poesia. O meu intuito é que, a partir deste estudo, a *eu lírica* se transforme em uma ferramenta de análise literária que vise à emancipação da figura feminina dentro da linguagem e, em consequência, do mundo. Reconheço na academia uma lacuna que nós – mulheres e feministas – vimos preenchendo, mas ainda há muito o que se fazer para descentralizar a figura do *universal masculino*, do homem como centro inclusive da linguagem e das formas de se compreender o texto. Se este conceito tiver

⁵⁹ Sei da minha posição privilegiada em muitos espaços, mas continuo sendo uma mulher, bissexual, num casamento lésbico, trabalhadora – somando-me assim à grande parcela de pessoas que são subjugadas pelo patriarcado em diversas facetas da minha vida. As amarras não são as mesmas, mas continuam existindo. O fato da palavra subalterno estar grafada no masculino, aponta, neste momento, que o jugo que nos prende não oprime apenas nós mulheres, mas muitas outras categorias de pessoas em outras intersecções. Apesar do meu enfoque de trabalho ser o da mulher, não deixo de apontar que o nosso sistema socioeconomicocultural é insustentável para muitas outras minorias subalternas.

força o suficiente para desestabilizar as bases da linguagem, entrando para a crítica literária como ferramenta de libertação da unidade universalizante *eu lírico*, talvez eu possa ter contribuído com essa missão do nosso tempo. Talvez eu tenha aberto algum caminho que pode ser ampliado infinitivamente para que a crítica e a língua não se pautem no Um; aliás, para que essa figura não mais exista.

Questionar as ferramentas de um sistema patriarcal, heteronormativo, racista e classista não é uma tarefa simples, mas a tentativa de desestabilizar a ideia de um universal – que corresponde a toda uma estrutura falocêntrica e patriarcal que move a linguagem a excluir as mulheres e para tal criva no signo mulher um significado fechado de “não-homem”, “exceção” ou ainda “incompleta” – parte do pressuposto de que esta é uma imagem criada para sustentar um poder vertical e de uma sociedade subjugada pelo “homem”. Busco essa subversão no intuito de contribuir com outras forças, desta área do conhecimento e de outras, que se unem em prol de uma sociedade equitativa, justa e política na qual mulheres, homens e pessoas que se identifiquem com outros gêneros possam ter os mesmos direitos e gozar de uma sociedade na qual o poder é horizontal. Existem muitas outras lacunas a serem preenchidas, mas temos tentado andar de mãos dadas para alcançar um mundo, seja ele linguístico, literário, cultural, econômico, político etc. no qual nossas vozes dissonantes possam soar e não mais serem caladas.

Se com a *eu lírica* eu conseguir traçar um pouco desse caminho dentro da linguagem e da crítica literária, penso que esta ferramenta possa servir também no mundo externo à academia, e que a eu lírica chegue às escolas – mostrando para as meninas que este mundo também é delas, promovendo a inclusão das mulheres no mundo a partir do momento em que se sentem inclusas na linguagem; que chegue às ruas, às donas de casa, às prostitutas, às executivas, às mães, às mulheres que vivem nas favelas, às que levantam às três horas da manhã para trabalhar ou às que se levantam às nove; às que vivem no centro da cidade, nos casarões ou apartamentos minúsculos; que chegue a todas as mulheres que assim se autoidentificam e que todas estas e todas as outras que não citei possam saber que as suas vozes não precisam mais ser enunciadas na literatura pelo masculino. Que possam imprimir as suas performances – sejam elas as que forem dentro do *continuum feminino* – no mundo a partir de sua femininidade. Quem sabe esta seja uma ferramenta pequena que contribua para uma mudança maior.

Para tal, construí uma linha argumentativa que percorre o caminho de evidenciar como a linguagem é uma ferramenta de poder que, manipulada pelo sistema patriarcal, constitui um discurso que engendra a submissão feminina como norma; demonstrei como

este discurso ocorre tanto na língua quanto na crítica literária privilegiando o gênero linguístico masculino em uma correspondência direta com os homens, ou o “homem” (branco, detentor dos meios de produção, heterossexual), para que estes mantivessem seus privilégios e o domínio sobre todos os outros sujeitos. Em seguida, debati a necessidade de se compreender o masculino gramatical como um falso neutro, ou falso universal, assim como o seu correspondente na literatura: o *eu lírico*. Após este debate, coloquei em pauta a necessidade de instauração da eu lírica como uma voz feminina gendrada na poesia; para tal, foi necessário discutir como as teorias feministas e *queer* contribuem para a instauração do que chamei de *continuum feminino* dentro de performances dos femininos.

Compreender o signo mulher se tornou necessário nessa jornada, de forma que percorri diferentes frentes e vertentes feministas, elucidando suas falhas mas também suas contribuições para a emancipação feminina, para chegar à ideia de que o signo mulher não é estável, faz parte da linguagem semiótica e é, sempre, performático. Na problematização deste signo, propus a implementação da eu lírica dentro de um *continuum* feminino e lésbico – com auxílio das discussões das teorias feministas e *queer* –, levando em conta o discurso e a performatividade como contribuições para a desestabilização do sistema falocrático. Questionei a heterossexualidade compulsória como uma das amarras que impedem essa desestabilização e argumentei que, com a ajuda do *continuum* feminino e do *continuum* lésbico, a eu lírica se instaura.

Para verificar a aplicabilidade da eu lírica como ferramenta de crítica literária, apliquei-a na análise de poemas de três autoras que convergem por serem designadas pelo signo mulher, mas que não ocupam o mesmo espaço no *continuum* feminino: Maria Teresa Horta, portuguesa, idosa, branca, cisgênero, parte do cânone literário português, feminista reconhecida e importante dentro da história portuguesa; Joy Ladin, norte-americana, adulta, branca, trans, autora de livros já inseridos – ainda que não de forma expressiva – na literatura do seu país, judia e ativista pelo direito das pessoas trans; e Mel Duarte, brasileira, jovem, negra, cisgênero, artista da cena literária periférica a partir do *slam poetry*, ativista cultural e cada vez mais inserida nos meios de divulgação cultural brasileiros através de oficinas, palestras e batalhas de *slam*.

A análise se dividiu em três seções de forma que os poemas das autoras não fossem analisados isoladamente, e sim a partir daquilo que enunciam. A primeira seção se intitulou *Performances de eu lírica* e nela apresentei a análise de seis poemas das autoras com o intuito de comparar as eu líricas presentes em cada poema e se a performances

femininas enunciativas eram semelhantes ou apontavam para diferentes pontos do *continuum feminino*. Os poemas analisados foram: “*Girl In a Bottle*”, de Joy Ladin; “É treta preta”, de Mel Duarte; “Pequena cantiga à mulher” e “O mais amargo fel”, de Maria Teresa Horta; “Negra nua crua”, de Mel Duarte; e “*Essence and Flow*”, de Joy Ladin. A percepção de que a eu lírica enuncia performances de mulheres – logo, mulheres em diferentes pontos do *continuum feminino* – diferentes de acordo com o poema demonstra que a eu lírica, apesar de ser um termo fundado na singularidade da linguagem, é, em verdade, aberto e infinito tal qual as possibilidades de se enunciar mulher.

A segunda seção foi denominada de *Corpos de eu lírica*. Nesse ponto de análise, os poemas analisados foram: “Dúvida?”, de Maria Teresa Horta; “*Losing your Breasts*”, de Joy Ladin; “Verdade seja dita” e “Exposta”, de Mel Duarte; “*The Body of Life*”, de Joy Ladin; e “O anunciado”, de Maria Teresa Horta. A análise salienta que a forma de significar o corpo nos poemas difere de eu lírica para eu lírica e, em alguns deles, é possível observar apenas uma convergência: a da violência imputada ao corpo. Nota-se, portanto, de forma inusitada, que o que converge na enunciação dos corpos de mulher das eu líricas é a marca da violência perpetrada contra estes corpos. Os corpos das eu líricas significam-se na enunciação também através de um olhar próprio sobre si mesmas. E, ao final, pude constatar a ligação entre performances e corpos de eu líricas. Essas vozes enunciativas ampliam as possibilidades de enunciar mulher e fazem com que cada eu lírica seja singular na sua experiência de corpo na enunciação.

A última seção, *Linguagens de eu lírica*, permitiu uma análise mais profunda da relação que se estabelece entre essa performance enunciativa e a própria linguagem, indagando como as eu líricas se apropriam da linguagem e tentam subvertê-la, adaptar-se a ela, ou ainda reafirmar que são ela. Os poemas que me guiaram nesta direção foram: “Lado B, lado A”, de Mel Duarte; “Corpo dos versos”, de Maria Teresa Horta; “*The Poem and Me*” e “*A Self*”, de Joy Ladin; “A linguagem infinita”, de Maria Teresa Horta; e um poema de Mel Duarte que não tem título.

A convergência entre *performances, corpos e linguagens* demonstrou-se profícua para assinalar a impossibilidade de existir um ser universal que possa falar por cada individualidade enunciativa. A eu lírica, portanto, performa essas identidades de maneira que elas se individualizam a ponto de se transformarem a cada nascimento de leitor. O que temos então em comum, que justificava o uso de um conceito como o de eu lírico, era a expressão de sentimentos e emoções universais com as quais todos poderíamos nos identificar. A eu lírica não deixa de expressar esses sentimentos e emoções, mas ela faz o

recorte do poema compreendendo-o na sua individualidade, mas mais do que na individualidade do poema, na individualidade da voz lírica que o enuncia como mulher. A eu lírica marca os feminínios, frisa que performances são individuais e sempre móveis, e nos faz ter a certeza de que nossas relações não precisam seguir a heterossexualidade compulsória. Portanto, a implementação da eu lírica enquanto ferramenta de análise amplia a figura do universal e demonstra que essa voz feminina do poema faz parte de uma linguagem que, por ser movimento, manifesta-a dentro de um *continuum* lésbico e feminino. O eu lírico que cuide das performances masculinas, e – quem sabe – se a crítica compreendê-lo dentro de *continuas*, ele também talvez possa se libertar dessa linguagem falocêntrica opressora, que tampouco dá conta das diversidades que o masculino implica. Quem sabe, poderemos juntas construir uma crítica que deixe de se pautar no binarismo de gênero para se tornar, realmente, infinita nas vozes nas quais se enuncia.

O reflexo desta afirmativa na vida cotidiana demonstra que não existe um ser humano universal; existem individualidades que se aproximam e se afastam na sua forma de expressão e em suas performances de sujeitos que vivem realidades diferentes. Se o caminho de desmantelamento desta unidade universal já está acontecendo com os movimentos Feminista, *Queer* e de minorias raciais na nossa realidade empírica, reconheço que nossas vozes também têm sido erguidas na literatura e na linguagem. Inaugurar conceitos que ampliem as nossas possibilidades de existência na enunciação, conceitos como o que aqui defendo, de *eu lírica*, é investir em uma mudança cultural que se responsabiliza pela inserção do direito à fala, à subjetividade e à representatividade dentro da crítica literária. É armar pequenos explosivos nas bases do sistema patriarcal, de gênero, heterossexista, racista e classista que nos subjugam e oprime. É acender uma centelha na tentativa de que juntas nós possamos continuar lutando por nossas vidas, nossos direitos, nossa liberdade.

Portanto, esta pesquisa se limita a executar o que se propôs a cumprir, seja por uma constrição de tempo, seja pelo caminho que consegui traçar até aqui, seja pela minha dificuldade em ampliar meu olhar quando me propus a iniciar esta pesquisa. Continuam, em consequência disto, algumas outras lacunas a serem preenchidas na crítica literária e nas formas de mudar a sociedade na qual vivemos. Se o meu trabalho e a eu lírica puderem colaborar na continuação desse processo, eu saberia que toda esta tese faz sentido. Precisa-se, ainda, aumentar o recorte, analisar performances de outras eu líricas, de outras escritoras e de outros poemas, para verificar em que medida a eu lírica faz sentido nessas outras performances também. Assim, é preciso encontrar e construir outras ferramentas

de ser mulher na linguagem, na enunciação de cunho literário, buscar inserir outras identidades, culturas, povos e sexualidades, traçando outras intersecções que se manifestam de forma individual na linguagem. Para mim, esta pesquisa me auxiliou a construir a minha identidade de pesquisadora que pretende se ampliar em diversas direções, em especial na conjunção da eu lírica com a transpoética e na aplicação nas escolas, para que saibamos, desde cedo, que estamos no mundo inteiras e não como sombra de um universal. Somos eu líricas na mesma medida em que vivemos nos tornando mulher.

E uma vez mais me junto à Spivak (2010) e pergunto: “Pode o subalterno falar?”, e mais uma vez respondo: o subalterno não pode falar. Mas podemos continuar seguindo o nosso dever de abrir espaço para que todes possam falar por si próprias. A eu lírica se torna, portanto, uma ferramenta para o desmantelamento do sistema no qual vivemos, mas precisamos de muitas outras para que um dia possamos viver em outro sistema, para que todas as nossas vozes ecoem e se reconheçam em harmonia e justiça.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não- lugares:** introdução de uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Coleção Travessia do Século, Campinas, SP: Papirus, 1994.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo cultural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMARAL, Ana Luísa. Maria Teresa Horta: Escrevendo ao lado, ou de um centro sem centro. FLORES, Conceição. **Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: O sentido primeiro das coisas.** V.1. Natal: Jovens Escribas, 2015. P. 25 –38.

ARAÚJO, Clara. Incongruências e dubiedades, deslegitimação e legitimação: o golpe contra Dilma Rousseff. In.: RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (Org.). **O Golpe na perspectiva de gênero.** Salvador: Edfba, 2018. P. 33 – 50.

BALBINO, Jéssica. **Pelas Margens:** vozes femininas na literatura periférica. 2016. 358 f. Dissertação (mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016.

BARRENO, Maria Isabel. **O falso neutro.** Coleção Educação, nº 1, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Lisboa: Edições Rolim. 1985.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1994.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In **O Rumor da Língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Uma problemática do sentido.** Inéditos, v. 1 – Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (b).

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BIROLI, Flávia. Uma mulher foi deposta: sexismo, misoginia e violência política. In.: RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (Org.). **O Golpe na perspectiva de gênero.** Salvador: Edfba, 2018. P.75 - 84.

BRASIL. **Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 181/2015**. Disponível em: <<<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2075449>>>. Último acesso em 28/11/2017.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Millet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Millet. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERRY, Kathleen. **Female Sexual Slavery**. New York: Prentice Hall, 1979.

BLOOM, Harold. **A angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago ed. 2002.

BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras. **Educar**. Curitiba, n 12, Editora da UFPR, 1996. P. 153-165.

BONATI, Félix Martínez. **La estructura de la obra literaria**. Barcelona: Seix Barral, 1972.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BORDO, Susan. **Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body**. Berkeley: University of California Press. 1993.

BORGES, José. Sobre línguas, mundos, gêneros etc. In. BRUNELLI, A. F; MUSSALIM, F. FONSECA-SILVA, M. C. (eds). **Língua, texto, sujeito e (inter)discurso**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. P. 129-140.

BORIS, George Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Holanda. Mulher Corpo e Subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. **Rev. Mal-Estar Subj.** v.7, n 2, Fortaleza, setembro, 2007. P. 451 – 478.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. Chicago-London: The University of Chicago Press. 1961.

BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Gredos, 1976.

BUTLER, Judith. Imitatio and Gender Insubordination. In. ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York, London: Routledge, 1993. Pp 307-320.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. Considerações sobre o gênero em português. In.: **Dispersos de J Mattoso Câmara Jr**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, 1972, p. 115-129.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. 48ª ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CATARINAS, Portal. **Não posso orientar quem não acredita naquilo que estuda afirma Marlene de Fáveri**. Catarinas – jornalismo com perspectiva de gênero. 11 de abril, 2017. Disponível em: <<<http://catarinas.info/nao-posso-orientar-quem-nao-acredita-naquilo-que-estuda-afirma-marlene-de-faveri>>>. Acesso em 28/11/2017.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of Medusa. 1975. In: FREEDMAN, Stelle B. **The Essential Feminist Reader**. New York: Modern Library, 2007.

COSTA, Bruna Elisa; ESTEVES, Marcela Bravo. **Uma discussão sobre a categoria de gênero no Português do Brasil**. Revista ProLíngua, volume 2, número 2, jul/dez, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CULLER, Jonathan. **Structuralist poetics**. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

CYFER, Ingrid. **Afinal, o que é ser uma mulher? Simone de Beauvoir e “a questão do sujeito” na teoria crítica feminista.** Lua Nova, São Paulo, 2014. P.324 – 341.

CYRINO, Rafaela. **Essencialismo de gênero e identidade sexual:** o caso das mulheres executivas. Cad. Esp. Fem., Uberlândia/MG, v. 24, n. 1, p. 79-102, Jan/Jun 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kakfa para uma literatura menor.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELCASTAGNÈ, Regina. **Sobre uma crítica que ignora o real.** PERNAMBUCO: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. 2017. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/1825-literatura-mutante,-cr%C3%ADtica-im%C3%B3vel.html>>. Acessado em 23 de agosto de 2017.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DICIO, Dicionário *Online* de Português. **Verbetes “Agridoce”.** Disponível em: << <https://www.dicio.com.br/agridoce/>>>. Último acesso em 02/12/2019.

DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo.** London and New York: Routledge. 2001.

DUARTE, Constância Lima. Prefácio: Maria Teresa Horta: uma poética da liberdade. In.: FLORES, Conceição (org.). **O sentido das coisas.** V1. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015. Pp. 11 – 16.

DUARTE, Mel. **Negra Nua Crua.** 2ª edição. São Paulo: Ijuma Editora, 2016.

DUARTE, Mel. Depoimento. In.: BALBINO, Jéssica. **Mel Duarte vence campeonato internacional de poesia no Brasil.** Esquerda Diário. Coluna Cultura. Novembro/2016. Disponível em: << <http://esquerdadiario.com.br/Mel-Duarte-vence-campeonato-internacional-de-poesia-no-Brasil> >>. Último acesso em 23/02/2018.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** 8ª edição, col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EIRAS, Pedro. Da novidade da Poesia 61 hoje: recensão a Jorge Fernandes da Silveira e Luis Maffei (orgs) Poesia 61 hoje. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 5, nº10, Abril de 2013, p. 191 – 195.

FERNANDES, Maria das Graças Melo. O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência. *Physis – Revista de Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, 19 [4], 2009. P. 1051 – 1065.

FLORES, Conceição. **Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: O sentido primeiro das coisas**. V.1. Natal: Jovens Escribas, 2015.

FLORES, Conceição (org.). **O sentido das coisas**. V1. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015.

FREUD, Sigmund. **Sobre as teorias sexuais das crianças [1908]**. Tradução de J. Salomão. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (vol. IX). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso [1970]**. Trad. Laura Frago de Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2nd Edition. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

GOUGES, O. *Requête des dames à l'Assemblée Nationale*, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426587/f14.image>>. Acessado em 07 de agosto de 2017.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Revista de Antropologia**. V.47, nº1, São Paulo, USP, 2004. P. 09 – 43.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 21^a ed. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOMANS, Margareth. **Women Writers and Poetic Identity**: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

HORTA, Maria Teresa. **Poesia Reunida**. Prefácio de Maria João Reynaud. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

HORTA, Maria Teresa. **As palavras do corpo**. Antologia de poesia erótica. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.

HORTA, Maria Teresa. **Anúncios**. Alfragide: Publicações Dom Quixote. 2016 – Ebook.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e *status* social da mulher. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an Essay on Abjection. New York: Columbia University Press. 1982.

KRISTEVA, Julia. **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Press. 1984.

KUHNEN, Tânia A. **É possível dizer algo novo sobre essencialismo de gênero?** Revista de Estudos Fem. Vol. 21, nº1. Florianópolis Jan/Abr. 2013.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LADIN, Joy. **Coming to Life**. New York: The Sheep Meadow Press, 2010.

LADIN, Joy. **The Definition of Joy**. New York: The Sheep Meadow Press, 2012.

LADIN, Joy. **Impersonation**. New York: The Sheep Meadow Press, 2012.

LADIN, Joy. “Trans Poetics Manifesto”. In.: TOLBERT; PETERSON, Tim Trace. **Troubling the line: Trans and Genderqueer Poetry and Poetics**. New York: Nightboat Books, 2013. Pp. 299 – 307.

LADIN, Joy. It Like Me. **Vetch: a magazine of trans poetry and poetics**. No. 1, Autumn, 2015. P. 59.

LADIN, Joy. **The Future is Trying to Tell Us Something** – New and Selected poems. Rhinebeck: The Sheep Meadow Press, 2017.

LADIN, Joy. **Entrevista a Natália Salomé realizada em 2018**. No prelo.

LORDE, Audre. Uses of the Erotic: the erotic as power. In.: **Sisters Outsider: essays and speeches**. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. Pp. 53- 59.

LORDE, Audre. **The Uses of Anger**. Women’s Studies Quarterly. Vol. 25, No. ½, Looking Back, Moving Forward: 25 Years of Women’s Studies History. Spring-Summer, City University of New York: The Feminist Press. 1997. Pp. 278 – 285.

MÄDER, Guilherme Ribeiro Colaço. **Masculino genérico e sexismo gramatical**. 2015. 159 f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Linguística. Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. 2015.

MEILLET, Antoine. The feminine Gender in the Indo-European Languages. In.: **Language in culture and Society: A reader in Linguistics and Anthropology**. Dell Hymes. Harper International Edition. New York, Evanston and London, 1964.

MENICUCCI, Eleonora. O golpe e as perdas de direitos para as mulheres. In.: RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (Org.). **O Golpe na perspectiva de gênero**. Salvador: Edfba, 2018. P. 65 – 74.

MIGUEL, Luís Felipe. A igualdade e a diferença. In.: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014. P. 63 – 77.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MUKAROVSKY, Jan. **Il significato dell'estetica**. Torino: Einaudi, 1973.

MIKKOLA, Mari. **Feminist Perspectives on Sex and Gender**. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter, 2017), ed. Edward N. Zalta. Disponível em: <<<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/feminism-gender/>>>

MONTEIRO, José Lemos. **Morfologia Portuguesa**. 4ª ed. revista e ampliada. Campinas: Pontes, 2002.

MONTENEGRO, Oswaldo. **Metade (1999)**. Disponível em: <<<http://www.oswaldomontenegro.com.br/>>>. Último acesso em 02 de dezembro de 2019.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo Linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Letramento Editora e Livraria, 2019.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POSSENTI, Sírio. **Feminino.** 2011. Disponível em: <<https://liberdadeaquí.wordpress.com/tag/sirio-possenti/>>. Acessado em 22/06/2017.

POSSENTI, Sírio. **Questão de gênero. 2012.** Disponível em: <http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/3131/n/questao_de_genero/Post_page/9>. Acessado em 22/06/2017.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2013.

RAMALHO, Maria Irene. **Os Estudos sobre as Mulheres e o saber: onde se inclui que o poético é feminista.** ex aequo 5, 2001, p 107-122.

REILLY-COOPER. Rebecca. **Gênero não é um espectro.** Tradução de Paula Albuquerque. 2016. Disponível em: << <https://medium.com/@textual/g%C3%AAnero-n%C3%A3o-%C3%A9-um-espectro-15faefa751ae>>>. Último acesso em 30/10/2017.

RIBEIRO, Stéphanie. **Nem todo negro é preto.** In: GELEDÉS - Instituto da mulher negra. Novembro de 2018. Disponível em: << <https://www.geledes.org.br/nem-todo-negro-e-preto/>>>. Último Acesso em 10/12/2019.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.** Revista Bagoas. N. 05. 2010. P. 17-44.

RISÉRIO, Antônio. **Mulher, casa e cidade.** Apresentação de Heloísa Buarque de Holanda. São Paulo: Editora 34, 2015.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. **Tráfico sexual** – entrevista. Cadernos pagu (21) 2003: pp. 157 – 209.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth. Rearticulando Gênero e Classe. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (orgs.). **Uma Questão de Gênero**. RJ: Rosa dos Tempos; SP: Fund. Carlos Chagas, 1992, Pp.:183-215.

SAFFIOTI, Heleieth. **Primórdios do conceito de gênero**. Cadernos Pagu (12), 1999. Pp. 157-160.

SAFFIOTI, Heleieth. Conceituando o gênero. **Gênero e educação – caderno de apoio para a educadora e o educador**. Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria especial da mulher. Prefeitura de São Paulo, junho, 2003. Pp. 53-60.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2ª Edição. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALES-JR., Ronaldo. Democracia Racial: o não-dito racista. **Tempo Social** Revista de sociologia da USP. V. 18, n. 2. São Paulo, novembro de 2006. p. 229 – 258.

SÃO PAULO, IG. **MEC retira termos ‘identidade de gênero’ e ‘orientação sexual’ da base comum**. IG São Paulo, 07 de abril, 2017. Disponível em: <<<http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/2017-04-07/mec-orientacao-sexual.html>>>. Acesso em: 28/11/2017.

SÃO PAULO, Folha. **Manifestantes pró e contra Judith Butler protestam no Sesc Pompeia**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 07 de novembro, 2017. Disponível em: <<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1933437-manifestantes-pro-e-contra-judith-butler-protestam-no-sesc-pompeia.shtml>>>. Acesso em: 28/11/2017.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. Editora Cultrix: São Paulo, 1969.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHAWADE, Elisete. **Heterossexualidade compulsória e *continuum* lesbiano: diálogos**. Revista Bagoas, n. 05, 2010. Pp 57-67.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **O papel do profissional de Letras: compromisso com a realidade**. Cadernos do Instituto de Letras. n.18. Porto Alegre: UFRGS, dez. 1997.

SCOTT, Joan Wallach. **Prefácio a *Gender and Politics of History***. Cadernos Pagu (3), 1994. Pp 11 -27

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade, n. 20 (2), jul/dez, 1995. Pp. 71-99.

SCOTT, Joan Wallach. **Os usos e abusos do gênero**. Tradução de Ana Carolina E. C. Soares. Projeto História. São Paulo, n 45, dez, 2012. Pp. 327-351

SHOWALTER, Elaine. **Feminist Criticism in the Wilderness**. In: Critical Inquiry, vol. 8, No 2, Writing and Sexual Difference (Winter, 1981). Pp. 179 – 205.

SCOTT, Joan Wallach. The Feminist Critical Revolution. In.: **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**. New York: Pantheon Books, 1985.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. 4ª ed. Vol. I. Coimbra: Livraria Almedina. 1982.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEIN, Gertrude. Patriarchal Poetry. In.: STEIN, Gertrude. **Writings 1903 – 1932**. New York: The library of America, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha história das Mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TOSOLD, Léa. **Do problema do essencialismo a outra maneira de se fazer política: retomando o potencial transformador das políticas da diferença**. Mediações, Dossiê: teoria política e social na contemporaneidade. Londrina, v. 15, n. 2. Jul/dez, 2010. P. 166 – 183

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WIECHMANN, Natalia Helena. **A crítica literária feminista e a autoria feminina**. Revista Vocábulo. V. 4, 2013. P. 1-19

WITT, Charlotte. **The Methaphysics of Gender**. New York: Oxford University Press, 2011.

WITTIG, Monique. O pensamento hétero [1980]. In.: **The Straight mind and other essays**. Boston: Beacon, 1992. Disponível em: << <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempré-viva-wittig.html> >>. Acesso em 18/10/2017.

WITTIG, Monique. One is not born a woman [1981]. . In: FREEDMAN, Stelle B. **The Essential Feminist Reader**. New York: Modern Library, 2007. Pp 359-366.

WITTIG, Monique. **The mark of Gender**. Feminist Issues, v.5, n.2, autumn, 1985, p.76-89.

WITTIG, Monique. One is not born a woman. In. ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York, London: Routledge, 1993. Pp 103 - 109.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes e Glauco Mattoso; 1ª ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YANNOULAS, Silvia Cristina. **Iguais mas não idênticos**. Estudos Feministas, n 1, ano 2, 1994, p. 7 – 16.