

Juliana Pereira

**O POEMA “NO OSSO, O QUE É UMA MANEIRA DE DIZER”:  
QUESTÕES SOBRE A REPETIÇÃO, A PARÓDIA E O  
FEMININO EM SUSANA THÉNON E ANGÉLICA FREITAS**

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós Graduação em  
Literatura da Universidade Federal  
de Santa Catarina para a obtenção  
do Grau de Mestre em Literatura.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana  
Célia Leandro Scramim.

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pereira, Juliana

O poema "no osso, o que é uma maneira de dizer":  
questões sobre a repetição, a paródia e o feminino em  
Susana Thénon e Angélica Freitas / Juliana Pereira  
; orientadora, Susana Célia Leandro Scramim, 2018.  
142 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura comparada. 3.  
Poesia contemporânea. 4. Angélica Freitas. 5. Susana  
Thénon. I. Scramim, Susana Célia Leandro. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“O poema “NO OSSO, O QUE É UMA MANEIRA DE DIZER”: questões sobre a repetição, a paródia e o feminino em Susana Thénon e Angélica Freitas”

Juliana Pereira

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

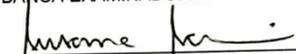
**Mestre** EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

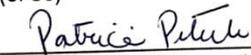
  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Celia Leandro Scramim (UFSC)  
ORIENTADOR(A)

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Peterle Figueiredo Santurbano  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Celia Leandro Scramim (UFSC)  
PRESIDENTE

  
Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff  
(UFSC)

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana di Leone - via videoconferência  
(UFRJ)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Peterle Figueiredo Santurbano  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em  
Literatura - CPGLI/CCE  
Universidade Federal de Santa Catarina  
MAIS nº 141962 - SIAPE nº 1379717  
Portaria nº 1.454/GR/2018





## **Agradecimentos**

Começo agradecendo às amizades que me impulsionaram a acreditar neste trabalho a cada vez que as saídas pareciam não existir ou que – ironicamente – insistia certa sensação de estar sendo repetitiva. À Ari, por ter sido sempre aquela de um olhar e uma escuta imensamente generosos e pelos encontros de um afeto vital para seguir os dias. À Bere, amiga intuitiva pelas conversas longas e pela convivência com os mais diversos lados desse processo, pelo carinho e por parecer adivinhar quando os mimos eram necessários. À Ju R. Silva, pelas raízes que fincava a cada encontro e que me faziam ter pé no chão e autoconfiança. À Lara, pelos lamentos que ouviu do outro lado do oceano e aos quais sempre respondeu com muito humor e afeto. À Mai, que me ajudou no início da escrita desse projeto enquanto estava embarcada rumo aos EUA e que sempre foi uma inspiração enorme pra mim. À Christy, pelas risadas e parcerias mais que necessárias. Às amigas-irmãs do Coletivo Abrasabarca, Elisa, Ju Ben, Ana, Lu Tiscoski, Ibriela, Mai e Ari novamente, agradeço pelo contágio tão intenso e por me colocarem de forma amorosa a pensar na escrita e senti-la como um processo corpo a corpo; por me fortalecerem e me encorajarem, também, a jogar o corpo na escrita. Ao Filipe, meu eterno agradecimento por ter me acompanhado dia a dia com muito carinho e intensidade, pelos abraços que traziam de volta a força, pelo acolhimento sensível nos momentos mais difíceis, pelo olhar inteligente e pelo diálogo sem o qual este trabalho jamais se escreveria. A vocês meu imenso amor e agradecimento pela inspiração e por muito mais do que essas palavras de fato materializam, por muito que está em coisas que vocês talvez não saibam que foram e seguem sendo importantes para mim.

À minha família pelo apoio e pela paciência com as visitas que não fiz por conta do mergulho na escrita. À minha orientadora Susana Scramim, uma das grandes responsáveis pela maneira como a poesia atravessou (e atravessa) a minha vida; à Luciana Di Leone, interlocutora indispensável, a quem admiro muito por sua força e quem sempre se dispôs a me ajudar desde o início deste processo. Obrigada a vocês, bravas mulheres, por sempre me inspirarem a pensar no espaço da escrita (da crítica e da poesia) como um lugar decididamente político.

Aos(às) professores(as) e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC por me proporcionarem contato com discussões, eventos e disciplinas imprescindíveis para o desenvolvimento da

pesquisa. Meu agradecimento também ao CNPq por ter fomentado uma Bolsa de Pesquisa que permitiu o sustento ao longo do trabalho.

Agradeço, por fim, a todos os demais convívios e contágios: aos encontros casuais, aos esbarrões nos corredores do CCE; às conversas infinitas de bar com as amizades que a Universidade me proporcionou e com as amizades de outras andanças; aos colegas do atual trabalho que escutaram as lamúrias diárias e deram gás para as risadas. Sem todos vocês nada disto seria possível.

A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha.  
(Ana Cristina Cesar, 1983)



## RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura crítica de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas (Pelotas, 1973), e *Ova completa* (1987), de Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991), com relação ao uso que essas poetisas fazem da linguagem o qual coloca questões pertinentes para a crítica literária. A partir de uma apresentação dos discursos que predominantemente circulam sobre as obras, este trabalho propõe a problematização de determinados lugares ocupados pela crítica que carregam uma concepção da história como “superação” e “progresso” e que impedem a leitura do poema como forma de contato. A repetição presente nos poemas das obras em questão – utilizada, por vezes, para depreciá-las – será discutida, portanto, a partir da perspectiva do “traumático” e do “sintomático”, como contraponto à identificação da evidência de uma exaustão criativa ou à constatação apenas de um desempenho linguístico transgressivo. Assim, como desdobramento da questão da repetição, leremos o uso que os poemas fazem dos discursos “do outro” e “do mundo” a partir de uma discussão sobre a paródia e suas revisitações teórico-críticas, o que evidenciará a necessidade de se conceber esse deslocamento como “crítico” não no sentido falocêntrico do termo, já que essa definição de “crítica” dominante carrega pressupostos que privilegiam a produção “intelectual” e “evolutiva” das formas e dos conteúdos. Veremos que, a partir de uma “autocrítica”, os poemas questionam a dimensão fundadora dos discursos que denunciam, o que lhes permite uma “autoimplicação” e impede que sejam enquadrados, também, apenas como prática intertextual. Perceberemos que existem relações entre a concepção da crítica como “superação” e a lógica que constrói a naturalidade discursiva sobre o corpo, esta que se sustenta em dicotomias como “corpo/mente”. Por fim, essa relação e a discussão da paródia armam um paralelo com a da performatividade da linguagem e do gênero a partir das considerações de Judith Butler, o que abre uma série de questões sobre os modos de ler “o feminino” problematizado nos poemas.

**Palavras-chave:** Susana Thénon. Angélica Freitas. Poesia; Paródia; Performatividade; Feminino.



## ABSTRACT

This work proposes a critical reading of *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), by Angelica Freitas (Pelotas, 1973), and *Ova completa* (1987), by Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991), in relation to these poets' use of language which poses pertinent questions to literary criticism. From a presentation of predominantly discourses that circulate about both works, we propose the problematization of certain places occupied by the critics that carry a conception of history as "overcoming" and "progress" which prevent the reading of the poem as a form of contact. The repetition present in the poems - sometimes used to depreciate them - will therefore be discussed from the perspective of the "traumatic" and the "symptomatic", as a counterpoint to the identification of a creative exhaustion or to a transgressive linguistic performance. Thus, as an unfolding of the question of repetition, we will read the poem's use of other's and world's discourses, starting from a discussion about the parody and its theoretical-critical revisions, which will show the need to conceive this displacement as "critical" not in the phallogocentric sense of the term, since this definition of dominant "criticism" carries assumptions that privilege the "intellectual" and "evolutionary" production of forms and contents. We will see that, starting from a "self-criticism", the poems question the discourses' founding dimension they denounce, which allows them a "self-questioning" and prevents them from being framed, only, as an intertextual practice. We will see that there are relations between the conception of criticism as "overcoming" and the logic that constructs the discursive naturalness about the body, which is based on dichotomies like "body / mind". Finally, this relation and the problematization of parody may be discussed in the light of language's and gender's performativity from the considerations of Judith Butler, which opens up a series of questions about how to read "the feminine" problematized in the poems.

**Key-words:** Susana Thénon. Angélica Freitas. Poetry. Parody. Performativity. Feminin.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2. REPETIR: “COLOCAR O DEDO NA FERIDA DA NOSSA ÉPOCA”</b> .....	<b>31</b>
2.1 Repetição, trauma e sintoma .....	35
2.2 Repetição e histeria: deslocamentos .....	45
2.3 A crueldade, a obscenidade .....	55
<b>3. A POESIA ATRÁS DA CRÍTICA</b> .....	<b>67</b>
3.1 A paródia: “distância crítica”? .....	70
3.2 A crítica no limite: a inespecificidade.....	81
<b>4. CRÍTICA LITERÁRIA, CRÍTICA FEMINISTA: IMPASSES</b> .	<b>99</b>
4.1 O feminino: o indefinido, o difuso?.....	100
4.2 Quem dita “o feminino”?.....	115
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>137</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A leitura que aqui se propõe da poesia de Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991) e Angélica Freitas (Pelotas, 1963) – mais especificamente dos seus respectivos últimos livros *Ova completa* (1987) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) – parte inicialmente de uma inquietação diante de determinada rede de textos críticos que as colocam em circulação. Susana Thénon, poeta, tradutora e fotógrafa argentina, é uma referência textualmente marcada na poesia de Angélica Freitas<sup>1</sup>, poeta brasileira contemporânea, mas o trabalho que aqui se pretende construir não se justifica pela busca de uma intertextualidade. A intenção de analisarmos ambas em conjunto se sustenta no fato de que há semelhanças tanto na maneira como elas são lidas pela crítica que as recepciona e as coloca em circulação quanto pelo uso da linguagem que nelas encontramos, o qual nos permite pensar algumas questões que voltam, novamente, para essa crítica, em um gesto responsivo.

Quando se apresenta a poesia de Susana, é comum que se afirme o pouco reconhecimento que recebeu em vida por sua obra. Isso se explica costumeiramente por conta de ela não ter se filiado a nenhum movimento poético da época nem se envolvido em círculos editoriais<sup>2</sup>. O fato de Susana não ter sido reconhecida em vida e de seus livros não serem mais facilmente encontrados motivou Ana María Barrenechea e María Negroni a editarem postumamente, sob o título *La morada imposible*, a reunião dos livros de poemas da autora, junto de correspondências, traduções e fotografias.

Observa-se que a poesia de Susana – a parte de sua obra que se estuda nesta pesquisa – é apresentada em *La morada imposible* com tom de atribuição de uma exclusividade, salientado-se um distanciamento do contexto de sua época bem como reforçando a concepção da poesia como produto da articulação de uma voz própria. Na contracapa, as organizadoras afirmam que “Susana Thénon es una *vox sola*, una figura erguida entre el desasosiego y la ironía, una ‘distancia’ urgente en la

---

<sup>1</sup> Além de ter sido comparada à Thénon por Carlito Azevedo no texto da orelha de *Um útero é do tamanho de um punho*, há um fragmento do poema "Argentina" em que se lê “poeta argentina:/ zelarayán de nápoli thenon/bianco medrano e Freitas” (FREITAS, 2012, p. 80).

<sup>2</sup> O único projeto de que Thénon participou foi a fundação da revista *Agua Viva* (1960) com Juan Carlos Martelli, Eduardo Romano e Alejandro Vignati.

poesia argentina del siglo XX.” (BARRENECHEA; NEGRONI, 2012, texto da contracapa, grifo nosso).

Sabemos que os processos de edição são carregados de intenções, trabalham com o *arquivo*<sup>3</sup>. Nos textos de apresentação de *La morada imposible* percebe-se a reivindicação – ainda que não necessariamente consciente – de um lugar único para a poesia de Susana que fora desconsiderada do cânone de sua época.

Jorge Monteleone, em “La tradición del destierro”<sup>4</sup>, texto publicado na revista *Luvina*, menciona que a poesia argentina caracteriza-se por uma “tradición del destierro”, principalmente devido ao tempo tardio em que os poetas ganham visibilidade e entram para um cânone. Nessa lógica, talvez o discurso entrevisto nas afirmações das responsáveis pela edição de *La morada imposible* possa ser compreendido como manifestação de um desejo de estabelecer esse cânone, principalmente porque Susana é um desses casos citados por Monteleone. A esse problema está atrelado o discurso da exclusividade e do poeta como detentor de uma subjetividade que é capaz de um produto artístico do qual interessa seu valor no sentido de seu desempenho.

Percebe-se que essa concepção autonômica se reafirma indiretamente no “Prólogo I” do primeiro tomo de *La morada imposible*, escrito por Negroni, a qual menciona que Susana “es una poeta huérfana e sigilosa” (THÉNON, 2012, p. 13). No segundo, Barrenechea salienta que Susana “no intentaba ser ‘original’ para atraer a lectores incautos sino que buscaba *ser leal a su yo profundo*.” (THÉNON, 2012, p. 19, grifo nosso). O apontamento de uma distância entre a poesia de Susana Thénon e a produção poética da sua geração contribui para a caracterização de uma voz própria, uma voz única, ignorando-se o aspecto relacional.

A entrada “tardia” em um cânone, conforme afirma Monteleone, dá-se sobretudo com poetas que não se filiaram fortemente a um movimento literário ou a um projeto editorial suficientemente ativo, como foi o caso de Susana Thénon. Diante desse fato, na perspectiva contida na afirmação da poesia de Susana como “huérfana”, “vox sola” nota-se uma armadilha crítica que, no lugar de compreender

---

<sup>3</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

<sup>4</sup> Cf. o artigo de Monteleone na íntegra: [http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2099&Itemid=67](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=2099&Itemid=67)

o distanciamento também como uma forma de relação, isto é, de colocar em jogo essa relação com o tempo e questioná-la, utiliza-se esse distanciamento para valorar uma exclusividade. Ademais, os próprios poemas, como veremos, ironizam os procedimentos que buscam enquadrar a leitura a partir de uma filiação geracional ou pelo uso de procedimentos.

O vínculo geracional (ou a ausência dele) costumeiramente evocado na apresentação da poesia de Susana Thénon se mostra ambíguo se consideramos outras apresentações além das que se encontram nas obras completas. Comumente faz-se uma contextualização de Thénon ao lado de Alejandra Pizarnik e Juana Bignozzi. Na revista *Modo de Usar and Co* – um dos poucos meios de veiculação de poesia contemporânea em que é possível ter contato com a poesia de Thénon, (cuja obra é praticamente inencontrável em livrarias brasileiras) a qual fora, inclusive, traduzida na revista por Angélica Freitas, apresenta-se a autora da seguinte forma: “susana thénon nasceu em buenos aires em 1935 e morreu na mesma cidade aos 56 anos. com alejandra pizarnik (1936-1972) e juana bignozzi (1937), fez parte da chamada generación del 60.”<sup>5</sup> Nessa apresentação, Thénon faz parte de uma geração, apesar de ser de um grupo de poetisas que, de certa forma, assemelham-se por não terem se vinculado estritamente a nenhum movimento poético específico. Por outro lado, no blog “escamandro”, faz-se uma ressalva: “sua poesia não se assemelha a de nenhum outro conterrâneo, embora seja comumente associada, junto com alejandra pizarnik e juana bignozzi, a chamada geração de 60”.

Segundo Mariana Di Cío, professora de literatura latino-americana na Universidade de Paris III-Sorbonne Nouvelle, a relação entre Susana e sua geração é de assincronia:

Esta asincronía respecto de sus contemporáneos responde a su individualismo y a la búsqueda de la propia voz; y si coincide con los planteos estéticos de sus coetáneos, no es de manera intencional ni buscada, sino que hay a lo sumo una reverberación de las preocupaciones y de las reflexiones intelectuales de la época. (DI CIÓ, 2004, p. 64).

---

<sup>5</sup>

Cf. diretamente na revista: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/02/susana-thnon.html>

Para Jorge Monteleone, no ensaio introdutório da antologia *Puentes/Pontes: poesía argentina e brasileña contemporánea* (2005), organizado juntamente com Heloisa Buarque de Hollanda, Susana Thénon, assim como Alejandra Pizarnik, está “distante das escrituras coloquialistas e urbanas dos anos 60 – das quais eram contemporâneas – que afirmavam o eu da experiência. A partir daí, a poesia de Susana Thénon pode ser lida como uma crítica feroz do sujeito biográfico no enunciado poético.” (MONTELEONE; DE HOLLANDA, 2005, p. 25).

A percepção de Di Cío vai ao encontro do que se expressa pelas organizadoras de *La morada imposible* quanto à ideia de Susana estar à busca de expressar seu “yo profundo”. No caso de Monteleone ocorre o mesmo, ao passo que a contextualização da produção poética de Susana se afirma também pelo distanciamento geracional. De uma maneira ou de outra, trata-se de situar o “lugar” da produção da poesia de Susana em seu “tempo” – ainda que, no caso das organizadoras de *La morada imposible*, isso signifique muito mais salientar a sua exclusividade.

Esse conjunto de textos parecem sintomáticos de modos de ler e compreender o tempo que provocam questões relevantes para pensar a relação entre poesia e crítica. Que concepção de poesia pode-se observar na negação de uma relação com a “geração” uma vez que essa negação parte de uma constatação também pautada em aspectos biográficos (lembrando a expressão “ser leal a su yo profundo”)? Que noções de poesia e de tempo – e, por consequência, de história – estão presentes nesses discursos e quais suas consequências para essa poética e esse tempo? Ao se salientar que a poesia de Susana não se vincula à da sua geração, não se estaria simultaneamente negando a sua relação de contato e de intervenção nesse contexto, retirando a importância de ler essa poesia para compreendê-lo? Por que essa insistência em salientar um distanciamento? É possível, ao mesmo tempo e paradoxalmente, perceber na afirmação de que Susana é uma “distância urgente na poesia do século XX”, enunciada pelas organizadoras de *La morada imposible*, a sua chamada de atenção para a urgência de ler essa poesia para compreender o contexto da produção poética argentina, porém para fazê-lo agora, no século XXI? Se sim, em que consistiria essa importância?

Neste trabalho, especificamente, debruçaremos-nos sobre o último livro de poemas de Susana publicado em vida, *Ova completa* (1987). Grande parte das abordagens sobre essa obra aponta a maneira como denunciam-se os cânones e implodem-se os clichês vinculados ao feminino. Salienta-se, como instrumento disso, um trabalho corrosivo com a linguagem. Susana Reisz, professora na faculdade de Letras e

Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Peru, chama a atenção, ao comentar o poema “La antología”, de *Ova completa*, para a presença de um “mimetismo” – que também pode ser encontrado, embora com outras facetas, ao longo de todo o livro:

“La antología” representa un mimetismo a la tercera potencia, ya que en él la estilización paródica de un tipo de discurso feminista – no menos arrogante y opresivo que el “falocéntrico” – pone en evidencia todo lo que este discurso reprime con gesto de afán libertario. [...] su actitud imitativa tiende a erosionar clichés – lingüísticos, emocionales, ideológicos – no reconoce barreras, ni siquiera la de la “propia lengua” (REISZ, 1988, p. 193).

Monteleone afirma que “[...] a linguagem é submetida a um feroz sarcasmo, à verborragia e à obscenidade como invocação de sua inanidade sonora.” (MONTELEONE; HOLLANDA, 2003, p. 25). Bernard McGuirk, professor na Universidade de Nottingham na Inglaterra, cujos estudos sobre Susana vinculam-se a sua pesquisa na área dos estudos pós-coloniais, salienta, sobre *Ova completa*:

Mesmo tendo argumentado em todo o texto que este tratamento da poesia de Thénon com seus jogos de palavra perturba a metafísica masculista, a erótica estreita e a temporalidade linear, eu terminaria por sublinhar sua própria alta consciência dos perigos inerentes a uma escritura ou uma leitura que dependem demasiado do lúdico da língua. Minha mais recente experiência é que a prática crítica feminista é, com frequência, a mais subversiva politicamente. Mas Thénon está sempre preparada para subverter sua própria prática tal como aparece em *Ova completa*. (MCGUIRK, 1994, p. 151)

A afirmação de que Susana está “sempre preparada para subverter sua própria prática” se revelará muito importante na discussão que efetuaremos ao longo dos capítulos, uma vez que os poemas colocam em questão determinados lugares de leitura ocupados pela crítica literária ao mesmo tempo que põem em jogo a especificidade da linguagem poética.

Por outro lado, o tom “transgressivo” apontado em *Ova completa* nem sempre é recebido positivamente. Em resenha publicada na revista *Hablar de poesía* em Ricardo H. Herrera comenta sobre *La morada imposible* de Susana Thénon na ocasião de sua publicação pela Editora Corregidor. Especificamente sobre *Ova completa*, afirma:

A partir de este momento, la poesía reniega de su primera vocación/ deja de ser un imponderable, ‘una venturosa incursión por lo ignorado’: se convierte en degradación de lo conocido. Por si faltaran pruebas de que la verbosidad de Susana Thénon (su dicción de registros múltiples, enmascarados) no constituye sino el reflejo de su patente esterilidad imaginativa, ella misma se encarga de manifestarlo en esas páginas. Ya sin rostro, no siente repugnancia en afirmar: ‘...roñosa mi eternidad la eternidad donde se rasca el alma hasta el hueso para buscar para buscar esa palabra esa inefable garrapata inmortal para mentir para embaucar...’ (HERRERA, 2001).

Herrera valora negativamente o procedimento de “degradação do conhecido” como um procedimento poético sem vida: “no tiene contrapartida posible”. Nesse sentido, seu discurso não só silencia aquela poesia como implicitamente nega as possibilidades de outras leituras sobre ela, principalmente porque salienta ali uma impossibilidade de contrapartida, de contato.

Pode-se relacionar essa posição de Herrera ao discurso martinfierrista tal como o discute Ana Porrúa em “Contra el exceso: lecturas del modernismo y el neobarroco en la Argentina”. Segundo a autora, o periódico *Martin Fierro*, de 1925 a 1927, apresenta manifestações de um projeto que delimita o que poderia ou não ser considerado moderno. Porrúa examina os critérios que estabelecem esse projeto e afirma que comumente eles carregam julgamentos de valor insuficientes para ler a poesia. É o caso da crítica que o periódico direciona à poesia de Leopoldo Lugones, poeta que foi atacado fortemente pela revista por produzir uma poesia “com excesso de rimas”. Afirma Porrúa que o periódico apresenta uma incapacidade para ouvir “além dessas rimas”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “Atacan aquellos excesos lugonianos que ya habían sido atacados años antes en la revista Caras y Caretas, por ejemplo. Sin embargo, no pueden leer al

O que observamos na resenha de Herrera vai na mesma direção do discurso que autoritariamente determina aquilo que fica dentro de um conjunto de poesia que responde às “verdadeiras” questões que supostamente dela se espera. Veremos que se encontram discursos semelhantes sobre Angélica Freitas. Antes de os demonstrarmos, vale contextualizarmos, também, alguns dos principais lugares a partir dos quais a obra de Angélica é lida e recebida.

O tipo de produção crítica mais comum sobre os livros de poemas de Angélica são resenhas, além de artigos e comunicações em eventos acadêmicos. O viés que predomina sobre *Rilke shake*, seu primeiro livro, sustenta-se na ideia de que é um livro que segue uma linhagem da literatura modernista, mais especificamente oswaldiana, ou da literatura marginal. Essa linhagem se monta pela presença, em *Rilke shake*, de uma irreverência e uma desconfiança com relação aos grandes nomes da literatura que se expressa, segundo se constata, em uma “devoração” (nítida na construção do título “rilke shake”) desses nomes e da cultura.

Contrapondo-se a essa linhagem, Ricardo Domeneck, em artigo intitulado “Por ocasião da reencarnação de Rilke Shake na Alemanha” associa a poesia de Angélica Freitas à dos Goliardos, apontando que, no lugar de uma “devoração”, em Angélica pode-se encontrar a convivência entre o lirismo e a sátira. A tentativa de Domeneck de localizar um diálogo geracional distinto, embora não necessariamente concordemos com suas premissas tampouco discutamos a fundo suas colocações, dá-nos uma pista de que o deslocamento dos lugares predominantes de leitura é importante para observarmos as possíveis consequências desses lugares.

O alinhamento da produção poética de Angélica à antropofagia oswaldiana não deixa de ser uma forma de legitimar a sua produção a partir de um diálogo com uma tradição, como se essa fosse a única forma de tornar a leitura suficientemente legítima. Existe, portanto, algo comum entre afirmar um pertencimento genealógico, no caso de Angélica, e o de negá-lo, como vemos em parte da abordagem sobre

---

carácter experimental de un libro como *Lunario sentimental* porque lo único que escuchan es la rima; por esta razón dicen que las metáforas de Lugones son parte del ripio, caen en su ratonera dice Marechal, o son ejercicio de puesta en relación de un bárbaro sin sensibilidad poética, como declara González Lanuza. No pueden leer allí la libertad de las uniones que propone la vanguardia desde diferentes corrientes, el surrealismo, para dar sólo un ejemplo.” (PORRÚA, 2007, p. 4).

Susana: ora o poema é valorado pela tradição que carrega, ora pelo rompimento com esta, seja esta pela irreverência seja pela expressão de uma subjetividade (de um “yo profundo”).

*Um útero é do tamanho de um punho*, segundo e último livro de Angélica Freitas – que será, junto a *Ova completa*, especificamente o que discutiremos ao longo dos capítulos –, é predominantemente lido pelo seu explícito diálogo com o feminismo. Em geral, busca-se ressaltar a divergência do livro com relação a um feminismo “panfletário”, como é o caso do argumento de Anélia Montechiari Pietrani, professora de Literatura Brasileira da UFRJ, em seu artigo “Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas”; do artigo “Útero errante”, de Verônica Stigger; dentre outros.

Laura Erber, que também dedicou uma resenha ao livro<sup>7</sup>, ao chamar a atenção para a forma como a questão do feminino ali aparece, afirma que “nesse livro, a mulher é menos questão de identidade do que de performance”. Segue a autora:

Angélica faz em poesia algo parecido ao que Cindy Sherman fez em fotografia: se é impossível definir ontologicamente a mulher, só nos resta enfrentar suas figurações paradoxais. Por isso talvez os poemas assumam tantas e tão variadas perspectivas: a do euzinho de um homem decifrando a mulher de vermelho, a da mulher muito gorda humilhada pela mãe, a da mulher estranhamente linda que um dia será obrigada a vender o carro, entre tantas outras. (ERBER, 2012).

Apesar de não se aprofundar nisso, Erber julga interessante a aproximação do que se encontra nos poemas de *Um útero...* às reflexões de Judith Butler acerca da relação entre gênero e performatividade, isto é, sua refutação de uma identidade prévia ao gênero. Discutiremos esse ponto no terceiro capítulo deste trabalho e perceberemos que é possível também questionarmos, em alguma medida, embora elas sejam muito válidas, algumas colocações de Erber: não se trataria, como a autora coloca, de uma questão de identidade somente na medida em que não se trata de afirmá-la. Ao mesmo tempo, essa questão aparece justamente

---

<sup>7</sup> Cf. <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.html>

como um problema que não se resolve pela multiplicidade de figurações da mulher ou do feminino.

Por sua vez, Luciana Di Leone, em resenha sobre a obra de Angélica para a Revista *Grumo*, salienta a necessidade de se ter atenção à maneira como, ao lermos *Um útero...* reafirmamos o desempenho no uso da linguagem e a implosão de clichês vinculados ao feminino:

Nesses textos dois pontos são os mais repetidos como características valiosas da obra de Freitas: por um lado, o tom coloquial, narrativo e bem humorado, associado ao uso inteligente da ironia e, por outro, o fato de, com essas armas, ela desmontar clichês discursivos, seja sobre literatura, seja sobre gênero sexual. Se não podemos negar a pertinência de ambas as observações, gostaria de olhá-las atentamente, pois, me parece, pela sua repetição enquanto “características principais” elas parecem ter virado, aos olhos de boa parte da crítica e dos leitores de jornal, “características suficientes” para considerar a poesia de Angélica Freitas interessante e diferenciada da sua geração. Em outras palavras, repetir apenas que estamos diante de uma poesia bem humorada e que desfaz clichês, se torna, também um clichê, e faz com que a poesia boa seja associada, na hora que se apresenta ao grande público, como um desempenho discursivo, um domínio da linguagem que parece ter, na verdade, poucas consequências. (DI LEONE, 2014).

Vale, ainda, observarmos que, assim como ocorreu com *Ova completa*, as questões relativas ao feminino e ao uso da linguagem em *Um útero...* foram motivo de desavenças que se expressam em manifestações críticas reacionárias. Esse é o caso de textos como o de Cláudio Daniel, que, na ocasião de *Um útero...* ter recebido prêmio de melhor livro de poesia de 2012 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), afirma o seguinte: “Chamar essa BOSTA de poesia e dizer que a autora é a ‘revelação da poesia brasileira’ não é apenas FRAUDE, mas um insulto à inteligência.”<sup>8</sup> (DANIEL, 2012, grifos do autor).

---

<sup>8</sup> Cf. <http://cantarapeledelontra.blogspot.com/2012/12/>

Luciana Di Leone, na resenha anteriormente citada, traz uma resposta a essa colocação de Cláudio Daniel:

quando no poema que abre o livro, a poeta diz – “repete”, tirando-a de contexto – uma frase que poderia ser recolhida em qualquer revista feminina, “porque uma mulher boa/ é uma mulher limpa/e se ela é uma mulher limpa/ é uma mulher boa”, o que faz é chamar nossa atenção para o fato de que a frase é, certamente, uma “bosta”. Mas esse ser uma “bosta” da frase não demonstra, como gostaria o poeta e crítico que assim o qualificou, que Angélica Freitas é um “fraude”. Pelo contrário, demonstra que esse tipo de poesia é necessária, ainda. Porque quando a frase corriqueira é destacada, olhada atentamente, nos obriga a ver, sim, essa bosta que escutamos e vemos, sem escutar nem ver, a cada dia. (DI LEONE, 2014).

Outro exemplo da impossibilidade de “escutar o poema” é o texto “Feminismo ralo serve a interesses comerciais imediatistas” (também sobre *Um útero...*) de Denise Martins Freitas, publicado em 2013 na revista *Sibila*. Denise M. Freitas utiliza-se de argumentos que se embasam em aspectos estritamente formais do poema para justificar a suposta “falta de qualidade” dessa poesia<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Afirma Denise Martins Freitas: Angélica Freitas, do início ao fim do livro, faz uso das formas mais convencionais da linguagem. Em versos do tipo “eu quando corto relações/ corto relações”, serve-se do coloquialismo que tem se tornado cada vez mais suficiente para opiniões elogiosas sobre poetas insípidos(as), manifestadas sem o compromisso de uma leitura criteriosa. Esquece que manipular o coloquialismo, no entanto, não garante o sucesso da obra de arte, a qualidade de sua realização estética. Essas fôrmas devem sofrer o atrito de certa corrupção, o princípio de uma ruptura com sua trivialidade originária para então caírem sob suspeita e tal conquista já foi desempenhada por uma série de bons(as) poetas, porquanto não se pode esquecer de cobrá-la a uma poesia de qualidade. [...] Os poemas de *Um útero* é do tamanho de um punho, mesmo sinalizando uma compreensão de que poesia é linguagem, não transpassam a estrutura construída com as trivialidades do discurso; servem-se de escombros para erigir somente a réplica do conjunto arquitetônico por eles sucedido; não radicalizam a “destruição-produção da linguagem” (FREITAS, D. M., 2013)

Por outro lado, vejamos o que Carlito Azevedo, na apresentação contida na orelha de *Um útero é do tamanho de um punho*, afirma sobre a obra:

Angélica consegue criar. Já no primeiro poema seu, há uma atmosfera feliz e profanadora que nos convida a relativizar o gigantismo de certos sentimentos solenes que por muito tempo quiseram, e ainda hoje querem, se fazer passar pela poesia mais autêntica, pela mais sensível forma de se viver um estado poético. Com ela não tem autor sagrado, não tem sentido hierarquicamente superior (ela mesma já se definiu uma vez como a “patinha sem pathos”), o que tem é a força do poema nascendo do contato furioso da existência, como uma sonda enviada para investigar todos os sentimentos que ainda não vivemos, como uma transparência através da qual se quer ver as pessoas de agora, nas ruas de agora, falando a língua de agora, sentindo os sentimentos de agora. (AZEVEDO, 2013, orelha do livro).

Percebemos que onde Denise M. Freitas assinalara uma poesia em que não se encontra uma “elaboração estética digna de nota”, Carlito Azevedo vê potência e parece compreender a noção de “estética” de uma maneira distinta. Notemos que Carlito Azevedo aponta uma abertura ao sensível e à vida a partir dessa poesia que nasce do “contato” com o “agora”, ao passo que Denise Martins Freitas evoca a ausência de qualidade da poesia de Angélica porque esta “apodera-se de banalidades e formulações repetidas sem critério”.

Da mesma maneira que Ana Porrúa demonstra-nos a relação entre o discurso de Herrera e o discurso da rede de periódicos argentinos em torno da construção de um projeto ou concepção da poesia e suas “verdadeiras questões”, podemos observar que esses textos sobre um *Um útero...* vinculam-se a uma rede de textos críticos sobre a poesia contemporânea que se sustentam em pressupostos isentos de autoimplicação. É sobre isso que discute Susana Scramim, em texto no qual se dedica a pensar a tarefa da crítica literária a partir de um artigo de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, intitulado “Negativo e Ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, publicado na revista *Novos Estudos* em 2012.

Scramim afirma que há um tom “acusativo” no discurso dos autores sobre a poesia de Carlito e salienta que:

Quando a operação crítica, inclusive aquela crítica literária que se pratica no começo do século XXI, acusa a arte de ser espetáculo, textual ou imagético, sem referente na realidade, ou ainda de que a autêntica poesia se impõe como manufatura de imagens e metáforas, ou que a experiência poética subjetiva se reduz ao recalque, não se está deixando de recorrer a arquétipos da crítica antiga.” (SCRAMIM, 2012, p. 120).

O problema de se recorrer a esses arquétipos, na argumentação de Scramim, diz respeito à proposição de “soluções míticas” que disso despontam:

Quando a crítica contemporânea acusa a arte e a poesia de produzirem formas ‘fraquinhas de negatividade’, aquilo que é cobrado nesse julgamento não são formas “fortes” da negatividade e sim a origem da forma não como geradora de mais e mais questionamentos, mas antes, tomada em seus mitos, como doadora de soluções apaziguadoras em sua sistematização. (SCRAMIM, 2012, p. 121).

Scramim sustenta que o discurso presente no artigo dos críticos supracitados alinha-se à prática crítica modernista, “padecendo do mesmo problema modernista de não incluir a si mesma no quadro no qual o ornamento vicejaria” (SCRAMIM, 2012, p. 127). É nesse sentido sua afirmação de que, se a poesia brasileira contemporânea opera, conforme se sustenta sobre Carlito, uma “retradicionalização” da poesia,

mais do que a constatação do fenômeno, a tarefa da crítica é encontrar aquilo que Walter Benjamin reivindicava para toda a motivação crítica, isto é, descobrir e trazer novamente à vida o que per vive da fásca do vivo nas cinzas que restaram da combustão da história em seu sentido de transformação e amadurecimento. (SCRAMIM, 2012, p. 128).

A partir dessa breve identificação dos discursos que predominantemente circulam sobre os livros *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho*, nossa intenção é investigar como os próprios poemas respondem a certos lugares ocupados pela crítica. A fim de mobilizar essa discussão, no primeiro capítulo deste trabalho, retomaremos a problemática evocada por Hal Foster em *O retorno do real* em torno de determinados discursos sobre as neovanguardas no que diz respeito ao seu retorno a formas vanguardistas.

Entendemos que essa discussão seja pertinente considerando, como vimos, a maneira como o uso de determinada “forma” nos poemas de Angélica e Susana foi recebido. Buscando problematizar essa postura de leitura, junto às reflexões de Foster, trataremos da repetição como “traumática”, no lugar de uma evidência de uma incapacidade de criar novas formas de expressão. A relevância de evocarmos essas questões se dá por conta precisamente de observar que a repetição pode ser lida para além da constatação de uma impossibilidade de dizer ou de dar respostas diante do esgotamento das formas poéticas – percepção essa que só se sustenta com base em uma concepção da história como “superação”.

No capítulo seguinte, propomos uma leitura dos poemas a partir de uma problematização em torno de revisitações que parte da teoria e da crítica pós-modernas efetuaram da paródia, já que esta é um significativo comum nos discursos recorrentes sobre as obras em questão. Tal discussão se sustenta por conta da forma como outra parte da crítica literária sobre Angélica e Susana, não aquela que necessariamente as deprecia, posiciona-se com relação à maneira como as autoras mobilizam, pelo uso do discurso do outro, uma crítica aos discursos dominantes e autoritários. A intenção de se discutir em torno da paródia é justamente de tensionar esses sentidos dados a essa noção de “crítica” que o poema operaria: em que medida ela carrega ainda uma noção do artista como privilegiada e separado ou distanciado dos problemas que mobiliza? Em que medida isso corrobora a visão da poesia como fruto de um desempenho? Não pretendemos ler a paródia como gênero textual, no sentido de um procedimento emblematicamente intertextual, mas pensar o uso do discurso do outro que se opera nos poemas como “profanação”, a partir das reflexões de Giorgio Agamben.

Essa discussão culmina no que se encontra no terceiro capítulo, o qual se detém mais precisamente em torno do feminino. Tomaremos como ponto de partida o fato de que, como vimos nesta introdução, tanto *Ova completa* como *Um útero...* são valorados pela forma como

criticam os discursos autoritários em torno do feminino ou mesmo dentro do próprio movimento feminista. Pretendemos contextualizar alguns impasses da crítica literária feminista no que diz respeito ao problema de se pensar a diferença e a identidade femininas sem incorrer em generalismos que dissolvam a força dessa discussão. Veremos, a partir das considerações de Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, que a separação “sexo/gênero” que sustenta o argumento da naturalização do sexo pode ser contestada a partir da noção de que o gênero constitui-se de um “status performativo”. Ao estendermos essa questão para a linguagem, veremos que esse “status” não somente se revela efeito, mas denuncia o próprio mecanismo a partir do qual um discurso se constrói como verdade naturalizada.

Buscando mobilizar, portanto, um diálogo entre a crítica literária e a poesia e procurando, também, borrar os limites das especificidades de cada uma, tentaremos nos guiar pelo e termos atenção ao “ditame” da poesia:

E qual é esse ditame? O de escapar ao silêncio a que estamos todos os modernos condenados. Escapar ao caráter celebratório do poder instituído – venha ele de onde vier, seja ele quem seja – a que a sociedade moderna imputou à poesia. E o modo de operar dessa poesia é o de fazer ‘girar em falso’ a engrenagem da língua, fazendo com que um hino opere como uma elegia, na qual a perda cantada tradicionalmente no gênero não tenha o sentido propriamente de uma perda e sim de um anúncio da poesia “que vem”, “que está vindo” (SCRAMIM, 2012, p. 133).

Essa poesia “que está vindo” nos diz da importância, da urgência de se escapar ao silêncio. A leitura dos poemas de Thénon e Freitas conduzem a uma série de impasses importantes de se considerar, uma vez que são precisamente necessários para se manter a força (talvez política? se é que conseguimos definir o que seja força política) desses textos, a qual se sustenta sobretudo na impossibilidade de se fechar um sentido único; sustenta-se no desconforto que se arma para a leitura, que não consegue “resolver” as questões com as quais se defronta, desconforto que impede que se montem respostas prontas.

Por conta disso, os poemas exigem modos de leitura que permitam não chegar a conclusões prontas e não corroborar com o processo de fundação de discurso que é justamente o que eles

questionam. Dessa maneira, inevitavelmente, esta pesquisa se constitui também de um desafio que diz respeito a questões sobre o próprio lugar enunciativo da produção e da escrita no espaço da academia no qual esta dissertação se localiza.

Os poemas conduzem a um exercício contínuo de retorno a uma posição de questionamento. A cada vez, armam-se perguntas, cada vez mais perguntas. Como ocupar o lugar da escrita acadêmica, a qual deve responder a determinados pressupostos, quando os poemas – “objetos” da pesquisa –, parecem justamente jogar com esses pressupostos? Como ocupar o espaço de leitura e de escrita diante do qual parece ser necessária uma disputa pelo “óbvio”? Como lidar com esse espaço de fala? Como falar nesses tempos? Como resistir? Como situar-se no espaço, marcar e demarcar as posições? Como pensar os ativismos em espaços que resistem a eles mesmo quando deles se beneficiam? Como ocupar um espaço em que parece cada vez mais necessário repetir aquilo que é evidente, ao mesmo tempo que se cerceiam as formas e as liberdades de expressão?

O título deste trabalho, “O poema ‘no osso, o que é uma maneira de dizer’: questões sobre a repetição, a paródia e o feminino em Susana Thénon e Angélica Freitas”, que toma de empréstimo parte de um verso do poema “úm útero é do tamanho de um punho”, de Angélica, indica, justamente, que repetir o óbvio trata-se de uma necessidade, ainda, de se falar, e de se tocar as questões “no osso”, ao qual os poemas nos levam, o que não significa dizer que tocar a “essência”, mas sim as vísceras. O osso seria, também, aquele que sustenta. Trata-se de uma maneira de dizer apesar de parecer haver poucas estratégias para se locomover, apesar de a prerrogativa ser a de que nos caemos.



## 2. REPETIR: “COLOCAR O DEDO NA FERIDA DA NOSSA ÉPOCA”

Em *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012), Florencia Garramuño analisa algumas práticas artísticas – como o caso de João Gilberto Noll e Hélio Oiticica, para citar alguns nomes – a partir do termo “tatilidade”, que não se resumiria às experiências estética e sensorial. Afirma a autora, retomando autores como Jacques Derrida e Emanuel Levinas, que o tato é uma “atividade situada num umbral: subjetividade e objetividade chegam muito perto uma da outra” (GARRAMUÑO, 2012, p. 45).

Essa perspectiva de Garramuño é defendida em favor de uma concepção das práticas artísticas para além de “expressões” de um sujeito lírico, para além de expressões de uma experiência previamente dada. “Práticas estiradas pelo exterior” é a maneira como se refere à relação entre experiência e texto: os textos e o “real”, para a autora, indiferenciam-se, de forma que “ali a escrita se nega à sutura desses desvios e escolhe, ao invés disso, por meio de operações diversas, a figuração dessas fraturas, desenhando uma continuidade, sem dúvida problemática, entre arte e vida.” (GARRAMUÑO, 2012, p. 46).

Luciana Di Leone, por sua vez, em seu artigo “Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan” (2015), explana acerca da mudança de direção de parte significativa da crítica literária que não mais se interessa por conceber a arte estritamente como autônoma e, com relação à poesia, pela “avaliação do poema como forma final, como resultado de um procedimento levado adiante por um sujeito consciente, e que, na sua forma, veicula uma crítica social, como entenderia Adorno” (DI LEONE, 2015, p. 213). A partir de uma perspectiva não autonômica, assim, o poema passa a “ser menos uma obra fechada, ou ter uma identidade, uma ontologia, e ser mais algum tipo de relação, marcada pelo endereçamento, o ir ao encontro de um Outro, um encontro que implicaria o poder de afetar e ser afetado” (DI LEONE, 2015, p. 214)

Célia Pedrosa em artigo intitulado “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão” (2015) também discorre sobre a mudança de posicionamento da crítica de poesia, referindo-se a uma movimentação que se inicia por volta da década de 70. Pedrosa menciona três perspectivas que poderiam, de modo geral, ser observadas na crítica de poesia contemporânea. Duas delas vinculam-se a uma concepção crítica que toma como base e ponto de partida a noção –

distinta em cada uma delas – de pós-moderno. Para Pedrosa, ambas as vertentes igualmente carregam um modo homogeneizante de leitura, uma vez que partem da noção de uma *crise* como um fator externo à produção literária: “Nessas perspectivas, percebe-se a dificuldade de enfrentamento do heterogêneo e de fazer disso oportunidade de questionar generalizações e discutir a partir de tensões, incertezas” (PEDROSA, 2015, p. 323). Em vista disso, Pedrosa discorre acerca de uma outra percepção da relação entre poesia e contemporaneidade que não idealiza a noção de crise, o que permite pensar a temporalidade “sempre como acontecimento, como pergunta e busca sobre o que significa ser presente, sobre o que é o presente, e no presente é ausência e lacuna, sobre o que tem valor de presença no que já não é e no desconhecido que está por vir”. (PEDROSA, 2015, p. 323).

Na perspectiva de Susana Scramim, em *Literaturas do presente: história e anacronismos dos textos* (2007), parte da produção literária contemporânea abandona a ideia de um “fazer literatura”, de forma que esta deixa de se constituir por via de um sentido de propriedade, “assumindo-se como uma prática fluida que promove o trânsito entre as fronteiras dos gêneros da crítica e da ficção ou ainda levando à enunciação de uma forte negatividade ativa.” (SCRAMIM, 2007, p. 15).

Pensar a poesia em termos, portanto, seja de uma “tatilidade”, seja de um “endereçoamento”, – seja, ainda, de uma “teatralidade”, conforme projeto proposto por Susana Scramim<sup>10</sup> –, significa, em última

---

<sup>10</sup> Referimo-nos, aqui, às proposições colocadas pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Susana Scramim em Curso “A teatralidade da linguagem” ministrado no Programa de Pós-Graduação em literatura da UFSC, no segundo semestre de 2016. Neste curso, Scramim desenvolveu a hipótese de que, mesmo abandonando a prática de um “fazer” artístico, a poesia contemporânea marca de modo bastante intenso seu “desejo” de produzir arte. Negando os princípios que organizam o pensamento e ações modernas que operam pela teoria e prática da conquista, da divisão e da dominação, busca evidenciar a distância da arte de seu mais precioso desejo. Quer seja, o de anular a relação dicotômica moderna entre arte e vida. Esse desejo se moveria por encenações da mitologia mesma da literatura. Encenações essas que colocam em evidência os limiares das formulações construídas com base em contradições. Deixa, com isso, de tratá-los como limes/fronteiras, e os expõe em carne viva, ou seja, como contrações – que são – não resolvidas. A escrita que resulta desse modo de compreender a si mesma apresenta-se como teatral, uma vez que já não representa nada, não está no lugar de nada, apenas é, sem se preocupar com elemento contraditório, seja ele o referente, seja ele o pensamento abstrato. Com uma escrita bastante

instância, problematizar a relação entre linguagem e representação. Essa discussão não é simples e não se pretende aqui dar conta dela, apenas tem-se a intenção de lançar alguns questionamentos que permitam novamente tensionar esses limites. Teatralidade, tatilidade e endereçamento são noções que conduzem-nos a pensar em termos de uma “corporalidade” ou “gestualidade”, isto é, o poema, assim, é pensado como uma forma de contato e não de *expressão* no sentido tradicional do termo.

É nessa mesma direção que neste capítulo propõe-se uma discussão, a partir dos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, e de *Ova completa* (1987), de Susana Thénon, em torno dos usos que, nos poemas, fazem-se dos discursos “do mundo”. Luciana Di Leone, em resenha sobre Angélica Freitas citada na introdução deste trabalho, afirma de forma muito contundente que esta nos oferece uma poesia “difícil”: “Difícil não pela dicção, não pelo hermetismo, mas difícil porque é uma poesia que coloca o dedo na ferida da nossa época.” (DI LEONE, 2014) A escuta que se observa nos poemas de *Um útero...* quanto aos discursos universalizantes e violentos sobre a mulher, segundo Luciana, é precisamente uma escuta urgente porque, no lugar de conduzir a respostas, escancara “certa perplexidade frente ao que esses discursos devolvem, já que aparecem frases tão familiares quanto terríveis” (DI LEONE, 2014).

Não é diferente o que provocam boa parte dos poemas de *Ova completa* (1987), último livro publicado por Susana Thénon, em que a questão de gênero também se coloca como central, e cujos poemas, assim como Luciana apontou sobre *Um útero...*, insistem em falar com e sobre “os restos do mundo”. Vale ressaltar que esses “restos” remetem-nos mais uma vez a outra afirmação de Luciana, também sobre Angélica

---

marcada por um desejo de produzir experiências sensíveis e inteligíveis em meio a processos de formulação escrita, a poesia contemporânea responderia à exigência de sua tarefa com uma atitude que pode ser interpretada como uma negação às fronteiras de gênero e às concepções de seu próprio fazer artístico estabelecidos de antemão, ao mesmo tempo que propõe uma prática escrita cuja função é dar a ver lugares e paisagens criados a partir de cenas (re)tomadas de sua mitologia textual. Se estabeleceria nessa escrita uma relação entre voz (querer dizer) e linguagem (ser obrigado a dizer) que implica o enfrentamento de uma das formulações mais radicais da poesia moderna, a saber, reelaborar a relação entre a escrita da poesia – do verso – e a produção do pensamento que se mantenha ético.

Freitas, referindo-se agora ao poema “rito de passagem”<sup>11</sup> de seu primeiro livro *Rilke shake*:

evidentemente não se trata de um mero exercício de humor e ironia, nem sequer de “desmontagem” de preconceitos, mas da dramatização terrível da procura da identidade e de como essa procura, marcada por ritos particulares (no caso, o de raspar o cabelo, um dos símbolos da feminilidade), impacta a comunidade, o rito de passagem pela rua, por uma rua que não aceita passagens. (DI LEONE, 2014).

Algo semelhante a essa “dramatização” ocorre também em *Um útero...* e em *Ova completa*, em que é possível observar a experiência traumática e por vezes “crua” dos discursos que cercam as subjetividades e os corpos diariamente, principalmente os corpos do que se nomeia como das mulheres.

Quando dizemos “crua” não se trata de uma “expressão direta” da realidade, da expressão de uma violência, mas de uma relação entre o poema e os usos considerados oficiais da linguagem que reencena e presentifica a imposição desses discursos. O jogo com a repetição e a apropriação, recorrentes, como veremos, nos poemas, encenam problemáticas que nos conduzem a uma relação limítrofe no que diz respeito às dicotomias que permitem separar os campos “da poesia” e “da experiência” por exemplo, a partir de determinada exegese formal do texto, mantendo-se essas dicotomias – e por consequência o leitor – em um “umbral” no sentido que afirma Garramuño nas suas reflexões sobre as práticas “estiradas pelo exterior”.

A colocação de Luciana de que os poemas de Angélica Freitas – e, como gostaríamos de ler neste trabalho, também os de Susana Thénon – “colocam o dedo na ferida de nossa época” encontra ressonâncias na discussão levantada por Karl Erik Schollhammer acerca de uma “estética da crueldade”, que o crítico propõe a partir de uma retomada de Antonin Artaud e de Clement Rosset. Schollhammer ressalta que essa

---

<sup>11</sup> Segue o poema na íntegra: “agora que raspei a cabeça/ não vou demorar nas esquinas/ irritarei os velinhos/ assustarei as meninas/ e os cachorros já latem antes de me avistar// os vizinhos na escada/ pensam: coitada! que azar/ perguntarão se eu peguei piolho/ ou tive queda capilar.// tranco a porta e as janelas/ deixo o mundo e seu bedelho/ estranha a rua minha cabeça nua/ me estranhará também o espelho?” (FREITAS, A., 2007, p. 42).

crudelidade “não está, pelo menos não em primeiro lugar, na descrição da violência, não se procura a crueldade nos conteúdos, senão no real da expressão que desafia os limites das possibilidades representativas” (SCHOLLHAMMER, 2010).

Em diálogo com essa ideia, ponte que o próprio Schollhammer estabeleceu<sup>12</sup>, encontra-se também a discussão das artes a partir do “traumático”, tal como proposto por Hal Foster. Em *O retorno do real*, o autor, com base no que ele denomina “realismo traumático”, conduz-nos a questões que o retorno por parte das neovanguardas a procedimentos vanguardistas provocam e que dizem respeito ao que compreendemos como histórico, como político, como artístico. Em outras palavras, conduz-nos a perguntas que nos levam novamente a questionar as cisões “arte” e “mundo” tão convenientes a um modo de conceber a vida dividida em “campos” que funcionam autonomamente. Assim é também que a noção de “sintoma” a partir de Didi-Huberman, sobretudo no que concerne ao sintoma histórico, pode auxiliar a pensar a maneira como a linguagem e o sentido não se conciliam operando-se uma abertura “crítica” ao outro.

A discussão que se pretende lançar neste capítulo, desse modo, impulsiona-se por uma inquietação diante da forma como os poemas reencenam e presentificam a violência desses discursos, como afirma Luciana, “familiares e terríveis”. Interessa, portanto, ler os poemas de *Ova completa* e *Um útero...* pela via de uma discussão em torno da repetição e da apropriação compreendidas nos termos do “traumático”, do “sintomático” e do “cruel”, de modo que se arme um cenário a partir do qual possam se desestabilizar lugares fixos de compreensão sobre a relação entre “poema”, “vida”, “crítica”, discussões essas que se desdobrarão ao longos dos capítulos seguintes.

## 2.1 Repetição, trauma e sintoma

*gertrude stein diz  
que não existe repetição  
mas insistência*

Marília Garcia

---

<sup>12</sup> Cf. SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. **Revista Soletras**, n. 23, p. 19-28, 2012.

Em *O retorno do real*, Hal Foster reavalia as narrativas sobre a arte do pós-guerra que, a partir da fotografia, pensam as imagens com base no paradigma dual e excludente “simulacro *versus* referencial”. Para o autor, esse paradigma do “isto ou aquilo” (a expressão é de Foster) se configura como uma postura restrita de leitura que não permite compreender como essencialmente problemático e contraditório o retorno, por parte das neovanguardas, a determinadas formas vanguardistas.

A leitura empreendida pelo crítico norte-americano nos auxilia a pensar um problema que estamos perseguindo nos poemas aqui em questão, uma vez que fazem uso da repetição, da apropriação e de outros procedimentos alinhados a uma tradição pós ou vanguardista (como os ready-mades [distintamente, cabe ressaltar, do contexto das práticas de Duchamp e Warhol, mas ainda assim correlato]). De que forma lê-los sem que isso necessariamente signifique determinar um “lugar” para esses poemas em uma genealogia pós ou vanguardista? De que forma pensar esse uso da linguagem para além de um esvaziamento ou de uma crítica direcionada? Como ler esses “procedimentos” sem operar uma leitura somente procedimental?

Cabe lembrarmos que Foster identifica dois principais eixos na recepção e crítica de Warhol que, a seu ver, por vezes se anulam ou se contradizem: “onde Barthes e os outros veem uma ruptura vanguardista com a representação, Jean Baudrillard vê ‘o fim da subversão’, uma ‘integração total’ da obra de arte na economia política do signo-mercadoria.” (FOSTER, 2017, p. 124). Diante do impasse, Foster propõe pensar as fotografias de Warhol pela via do “realismo traumático”, noção que lhe permite ler as imagens como ambíguas, abarcando as duas principais chaves da crítica, isto é, permite-lhe lê-las simultaneamente como “referencial e simulacro, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes.” (FOSTER, 2017, p. 125). Para impulsionar o debate, o crítico parte da célebre afirmação de Warhol “quero ser uma máquina” e salienta que ela: “costuma ser usada para confirmar a vacuidade tanto do artista como de sua arte, mas pode indicar menos um sujeito vazio do que um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choça como defesa mimética contra o choque [...]” (FOSTER, 2017, p. 126).

Nesse sentido, apesar de o próprio Andy Warhol conchamar para si uma interpretação “anestesiante” da repetição, Foster considera o que se coloca na afirmação “quero ser uma máquina” como uma encenação:

há um sujeito “por trás” dessa figura de não subjetividade que a apresenta *como* uma figura; do contrário, o sujeito em choque seria um oxímoro, pois não existe sujeito autopresente no choque, muito menos no trauma. No entanto, o que fascina em Warhol é que nunca se tem certeza desse sujeito por trás: tem alguém em casa, dentro do autômato? (FOSTER, 2017, p. 126).

No que diz respeito à noção de “realismo traumático”, é importante evocarmos a ressalva colocada por Hal Foster quanto ao uso desse termo, que aqui utilizamos como uma noção que nos auxilia a pensar sobre os poemas, mas em cuja discussão conceitual não nos deteremos. Afirma o autor que se trata de uma “noção heurística” que possibilita uma saída para as oposições que ele encontra entre a “nova história” e a “crítica cultural”.

A leitura de Foster se fundamenta no conceito de “real” como “trauma” segundo a formulação de Lacan, para o qual o traumático é definido como um “encontro faltoso com o real”: “Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*.” (LACAN, apud Foster, 2017, p. 128). Foster considera importante, para início de seu argumento, estabelecer uma distinção entre “reprodução” e “repetição”. Afirma o autor:

“[...] a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem. Em alusão à ideia de causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de *tiquê*; em *A câmara clara* (1980), Barthes o denomina *punctum*.” (FOSTER, 2017, p. 128-129)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Foster levanta a discussão sobre a distinção que Lacan faz entre dois tipos de repetição *Wiederholung* e *Wiederkehr*: “O primeiro termo é a repetição do

Nos poemas de Angélica Freitas e Susana Thénon vale ressaltarmos que a repetição pode ser pensada também a partir de um estiramento das noções de reprodução e de simulação. Leiamos o primeiro poema da série “3 poemas com o auxílio do google”, última seção de *Um útero...*:

**a mulher vai**

a mulher vai ao cinema  
 a mulher vai aprontar  
 a mulher vai ovular  
 a mulher vai sentir prazer  
 a mulher vai implorar por mais  
 a mulher vai ficar louca por você  
 a mulher vai dormir  
 a mulher vai ao médico e se queixa  
 a mulher vai notando o crescimento de seu ventre  
 a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga  
 a mulher vai realizar o primeiro ultrassom  
 a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe anestesia  
 a mulher vai casar ter filhos cuidar do marido e das crianças  
 a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas  
 a mulher vai se sentindo abandonada  
 a mulher vai gastando seus folículos primários  
 a mulher vai se arrepender até a última lágrima  
 a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro  
 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando  
 a mulher vai colocar ordem na casa  
 a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário

---

reprimir como sintoma ou significado, que Lacan denomina autômaton, também em alusão a Aristóteles. O segundo é o retorno discutido anteriormente: o retorno de um encontro traumático com o real: algo que resiste ao simbólico, que não é em absoluto significante e que, como já mencionei, Lacan chama de tiquê. O primeiro, a repetição do sintoma, pode conter ou encobrir o segundo, o retorno do real traumático, que, desse modo, existe além do autômaton dos sintomas, além da “insistência dos signos”, e mesmo além do princípio do prazer.” (FOSTER, 2017, p. 132).

a mulher vai para dentro de casa para preparar a  
 mesa  
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem  
 a mulher vai mais cedo para a agência  
 a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na  
 cozinha  
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos  
 a mulher vai no fim sair com outro  
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol  
 a mulher vai poder dirigir no afeganistão  
 (FREITAS, A., 2013, p. 70)

Em procedimento análogo ao proposto por Andy Warhol, no que tange ao uso da repetição e, ao mesmo tempo, apropriando-se dos discursos “do google”, de forma correlata ao procedimento *ready-made*, “a mulher vai” coloca-nos diante de um impasse de leitura semelhante ao que Hal Foster identifica ao discutir as neovanguardas. Se, por um lado, a repetição, no poema, simula um procedimento “anestésico”, isto é, de esvaziamento, bem como insinua que se trata de algo estritamente procedimental (“com o auxílio do google”), parecendo-se que a conclamação é a de que os discursos do google podem ser, também eles, poemas; por outro, notamos que, na esteira da proposição de Foster no que concerne ao “realismo traumático”, podemos observar que se trata de uma encenação.

É interessante observar que, na maioria dos versos, o verbo “vai” está funcionando como verbo auxiliar, indicando futuro do presente. Poderíamos dizer que o efeito da repetição da locução verbal da qual “vai” é auxiliar é de certa forma intensificado pelo verbo no futuro. Isso parece ocorrer pois a determinação e a generalização que esses enunciados sobre a mulher carregam se aplicariam não somente às ações que se narram no presente, mas fecharia-se, ao que parece, a possibilidade de escape a essas determinações, como se se dissesse: a mulher vai *necessariamente*.

Esse parece ser, contudo, o efeito menos contundente. Cabe observar que a repetição da anáfrase “a mulher vai”, ao mesmo tempo que escancara uma universalização dos discursos sobre a mulher, parece querer indicar uma “multiplicidade”, dada pelos distintos complementos “resultados” dessa busca no “google”. Entretanto, em última instância, é uma falsa multiplicidade, um efeito ilusório, que funciona como se encobrisse o “real”, o trauma da violência não nomeável dessa universalização. Tal “multiplicidade”, assim, funcionaria como uma

sorte de “semblante” dessa universalização da mulher, esta que, inclusive, não obstante definida pelo artigo “a”, é identificada com uma “definição” vazia e generalizante, cuja falta de identidade se denuncia na substituição serial do complemento da anáfora que segue.

Nesse sentido, caberia dizermos que convivem, no poema, tanto um escancaramento quanto um encobrimento dessa universalização, o que nos conduz a complexificar, portanto, a relação entre o poema e esses discursos elaborados “com o auxílio do *google*”: esse “conteúdo” que o título indica ser do arquivo do *google*, isto é, discursos pretensamente “impessoais”, é repetido e colocado de forma “traumática”. A cada vez que retorna a anáfora “a mulher vai”, acompanhada dos discursos mais absurdos e clichês que sustentam o pensamento comum sobre a mulher, encenando-se certa “anestesia” com relação a esses discursos, eles são “lançados” como irresolvidos, como problemáticos, tensos, e o poema coloca-se não como forma de sublimação, mas precisamente de resistência a ela.

Vale ainda evocar o que Hal Foster comenta acerca de *White burning car II*, fotografias de Warhol de um acidente de carro. O crítico norte-americano relembra-se de que Roland Barthes concebe o *punctum*, nessas fotografias, precisamente na indiferença do passante, ao fundo, com relação ao acidente provocado. Por sua vez, em sua opinião, Foster afirma que “essa indiferença pela vítima do desastre arremessada ao poste de telefone já é bem ruim, mas sua repetição é *irritante*, e isso aponta para a operação geral do *punctum* em Warhol.” (FOSTER, 2017, p. 129). O crítico salienta que tal operação se dá por via da técnica, e não do conteúdo precisamente: “especialmente pelos ‘raios flutuantes’ do processo da técnica serigráfica, a impressão fora do registro e arranhada, o descoramento e o apagamento, a repetição e a coloração das imagens.”

Outro exemplo que confirma isso na percepção de Foster é sua interpretação do “*punctum*” em *Ambulance disaster* não como o corpo da mulher que cai da janela, mas “na obscena gota que apaga sua cabeça na imagem de baixo” (FOSTER, 2017, p. 129). Para Foster, esses “lampejos” (a expressão é do autor), “servem como equivalente visual de nossos encontros faltosos com o real.” (FOSTER, 2017, p. 129). Dessa forma, o conteúdo das imagens trabalhadas por Warhol também é relevante, mas estaria no que o crítico chama de “primeira ordem do choque” que se encobre pela repetição. Essa repetição produziria um novo choque, atrelado então à técnica, “onde o *punctum* rompe o anteparo e permite que o real se insinue”. Continua o crítico:

O real, num jogo de palavras de Lacan, é “troumático”, e observei que a gota em *Ambulance Disaster* é, para mim, esse buraco (*trou*), embora eu não saiba que perda é figurada ali. Através desses buracos ou lampejos temos a impressão de quase tocar o real, que a repetição das imagens a um só tempo afasta e aproxima de nós. (FOSTER, 2017, p. 131)

Se, por um lado, nas imagens às quais Foster se refere, os “lampejos” surgem a partir do que, no manuseio da técnica, é casual/acidental (como as falhas na impressão serial das fotografias), em “a mulher vai”, uma vez que a “materialidade” é a palavra, notamos que os lampejos podem ser vistos nos complementos de “a mulher vai” que não são aparentemente os mais normativamente impositivos e que apontam para essa coincidência naturalizada entre significado e significante. Ainda que aparentemente nem todos os enunciados que acompanham a anáfrase “a mulher vai” sejam tão evidentemente estigmatizantes, mesmo naqueles em que de fato parece se abrir espaço para um não esvaziamento, como no caso do primeiro verso – em que o verbo “ir” não é auxiliar – “a mulher vai ao cinema”, vemos que se trata ainda de um enunciado pronto<sup>14</sup>.

Dessa forma, embora mascare-se o “trauma” com a insinuação de que “a mulher vai” a múltiplos lugares e realiza diversas ações, ou tente-se insinuar que, mesmo que “a mulher” não se encaixe nos estereótipos, ela pode sê-los, apropriando-se deles, se quiser, o que a repetição da anáfrase e a apropriação desses discursos do “google” parecem indicar, antes, é o quão perversas são essas generalizações que acompanham a anáfrase e o quanto elas se impõem como naturais – naturalização essa para a qual a repetição aponta, simulando-a simultaneamente<sup>15</sup>. Assim, um dos “lampejos” que equivaleriam a “encontros faltosos com o real” pode ser visto naqueles complementos de “a mulher vai” que não são aparentemente parte de um discurso misógino explícito (como no caso de “a mulher vai ao cinema”), mas

<sup>14</sup> “A mulher vai ao cinema”, inclusive, é título de um livro de Inês Assunção de Castro Teixeira e José de Sousa Miguel Lopes que busca fazer uma cinematografia cuja temática é referente às mulheres.

<sup>15</sup> Aqui começa a se desenhar o que mencionamos acerca dos apontamentos de Laura Erber na introdução deste trabalho: talvez, assim, antes de trazer múltiplas figurações da mulher, trata-se de problematizar, também a generalização por trás dessa multiplicidade.

que, na composição serial, são também universalizantes, ou se colocam como verdade.

Diz ainda outro poema da série:

**a mulher quer**

a mulher quer ser amada  
 a mulher quer um cara rico  
 a mulher quer conquistar um homem  
 a mulher quer um homem  
 a mulher quer sexo  
 a mulher quer tanto sexo quanto o homem  
 a mulher quer que a preparação para o sexo  
 aconteça lentamente  
 a mulher quer ser possuída  
 a mulher quer um macho que a lidere  
 a mulher quer casar  
 a mulher quer que o marido seja seu companheiro  
 a mulher quer um cavalheiro que cuide dela  
 a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar  
 a mulher quer conversar pra discutir a relação  
 a mulher quer conversa e o botafogo vai ganhar  
 do flamengo  
 a mulher quer apenas que você escute  
 a mulher quer algo mais do que isso, quer amor,  
 carinho  
 a mulher quer segurança  
 a mulher quer mexer no seu e-mail  
 a mulher quer estabilidade  
 a mulher quer nextel  
 a mulher quer ter um cartão de crédito  
 a mulher quer tudo  
 a mulher quer ser valorizada e respeitada  
 a mulher quer se separar  
 a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais  
 a mulher quer se suicidar  
 (FREITAS, A., 2013, p. 72)

Assim como em “a mulher vai”, é possível afirmarmos que a multiplicidade de complementos em “a mulher quer” seria apenas uma encenação. “A mulher quer ser valorizada e respeitada”, ao lado de tantos outros discursos, parece tão pronto quanto “a mulher quer ter um cartão de crédito”. A questão problemática, portanto, passa a ser a própria formulação, isto é, a própria presunção de que se pode encerrar

em um complemento quantificável o desejo, e mais, defini-lo como de um ser “a mulher”.

Em artigo intitulado “Afinal, o que querem as mulheres? Maternidade e mal-estar”, Silvia Alexim Nunes, psicanalista e doutora em Saúde Coletiva, convidada para um evento intitulado “Afinal, o que querem as mulheres?”, arma uma discussão a partir da própria pergunta-provocação do evento e a mudança do verbo para o plural, com relação ao contexto da famosa pergunta de Sigmund Freud “o que quer uma mulher?”, no singular, elaborada um século antes. Para Nunes, em Freud, tratava-se de:

Um questionamento que ressaltava a insuficiência das teorias da época, inclusive de suas próprias, para dar conta dos conflitos femininos. No entanto, com essa pergunta, Freud colocou em questão as teorias científicas que circunscreviam o desejo feminino à maternidade e à vida doméstica. (NUNES, 2011, p. 103).

Para a autora, assim, o que muda do contexto da análise que Freud empreende das históricas para a contemporaneidade é que a consternação diante do desejo feminino não está atrelada somente a uma constatação de que há um mal-estar e uma inadequação quanto ao cumprimento de um papel maternal e doméstico, mas sim a uma diversidade e multiplicidade de desejos outros:

Assim como as históricas do século XIX pareciam protestar, com seus sintomas, contra o torniquete imposto pela fixação de suas vidas ao lar e à maternidade, os sintomas femininos contemporâneos parecem denunciar o mal-estar e as contradições com as quais as mulheres se confrontam na atualidade, sejam elas mães ou não. Afinal, o que querem as mulheres? Muitas e diversas coisas, certamente, mas quando damos ouvidos às suas queixas, como fez Freud com suas históricas, descobrimos que, antes de tudo, elas querem liberdade e condições que lhes permitam desejar sem precisar pagar o alto preço da culpa. (NUNES, 2011, p. 114).

Nunes ressalta que o “afinal” da pergunta que nomeia o evento é sintomático da perplexidade que “o ser mulher” permanece provocando

à sociedade. Poderíamos arriscar dizer, porém, que essa permanência é sintoma ainda do anseio social por objetificar e delimitar lugares para esse desejo, de modo que essa mudança para o plural pode incorrer, em última instância, em uma multiplicação da generalização. É nesse sentido, também, que parece despontar a discussão no poema “a mulher quer”: o sentido de “quer”, por conta da serialização, impossibilita o verbo de se completar em uma única acepção, dando a impressão de uma multiplicidade, ao mesmo tempo que, por via da repetição, demonstra que o problema está na formulação que pretende inventariar essa multiplicidade, acabando por anulá-la.

O fato de não haver descrição dessa violência e sim sua “presentificação”, conduz-nos a uma ambiguidade que o poema parece carregar, uma vez que joga com a possibilidade de estar simplesmente ridicularizando, pelo encarceramento, aqueles discursos, como pode também armar uma dramatização outra que nos propulsiona a uma discussão de chave distinta, que poderíamos então relacionar a um “traumático”.

O que queremos aqui salientar, então, é como os poemas, lidos por essa via, conduzem-nos a tensionar dicotomias: não se trata de pensar que a apropriação dos conteúdos “do google” ao poema é um mero procedimento<sup>16</sup> vinculado a uma crítica à diferenciação entre discurso “artístico” e “não artístico”, tampouco se trata de uma crítica a esses conteúdos unicamente. Vamos, assim, no mesmo sentido do que Foster afirma quando salienta que, em Warhol, é possível, pelo traumático, sair de uma discussão que se feche em um dos lados do paradigma “simulacro versus referente”.

O procedimento de apropriação dos discursos “do google” e da repetição devolvem aos poemas uma sorte de caráter pulsátil, como se se solicitasse contato, mas não em um sentido projetivo nem totalizante. Como se se solicitasse que pensemos juntos o mundo, ainda que esse “juntos” só se dê como altamente problemático, e que assim deva permanecer; que pensemos o mundo nisso que resiste a se pensar totalmente, como no poema, já que, nas palavras de Luciana Di Leone:

No final das contas, são – como sempre – tempos difíceis, mas tempos que ainda solicitam, fazem um apelo, a que os poetas falem, mas não com palavras elevadas e originais, não achando que trazem uma palavra prístina ou excepcional, que

---

<sup>16</sup> Essa questão será desdobrada mais detalhadamente no capítulo seguinte.

falem mesmo sem poder falar, sem ter o que dizer, que falem, mesmo que só consigam repetir os restos das falas do mundo. Poetas que jogam os restos do mundo na nossa cara e na própria cara – restos de cabelo, areia, tinta, esterco, bosta – são poetas indispensáveis. (DI LEONE, 2014).

## 2.2 Repetição e histeria: deslocamentos

¿por qué grita esa mujer?  
 ¿por qué grita?  
 ¿por qué grita esa mujer?  
*andá a saber*

esa mujer ¿por qué grita?  
*andá a saber*  
*mirá que flores bonitas*  
 ¿por qué grita?  
*jacintos                    margaritas*  
 ¿por qué?  
*¿por qué qué?*  
 ¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?  
 ¿y esa mujer?  
*vaya a saber*  
*estará loca esa mujer*  
*mirá    mirá los espejitos*  
 ¿será por su corcel?  
*andá a saber*

*¿y dónde oíste*  
*la palabra corcel?*  
 es un secreto    esa mujer  
 ¿por qué grita?  
*mirá las margaritas*  
 la mujer  
*espejitos*  
*pajaritas*  
*que no cantan*  
 ¿por qué grita?  
*que no vuelan*  
 ¿por qué grita?  
*que no estorban*

la mujer  
 y esa mujer  
 ¿y estaba loca esa mujer?

ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)  
 (THÉNON, 2012, p. 137).

No poema acima, que abre *Ova completa*, na pergunta “¿por qué grita esa mujer?”, podemos observar uma perplexidade diante desse grito incessante, ao mesmo tempo que uma forma “impaciente”, digamos assim, e de algum modo objetificante, de lidar com esse grito, evocando-se o imaginário comum da mulher histérica, isto é, o sentido da banalidade com a qual uma mulher que grita normalmente é vista. Se analisarmos a maneira como a voz grafada em itálico lida com a pergunta, notaremos que a maneira como se desvia dele a atenção, o que é visto em em versos como “*andá a saber*” e “*mirá que flores bonitas*”, revela tanto uma desimportância para esse grito como uma impossibilidade de lidar com ele, de conseguir estabelecer contato.

A mesma pergunta que corrobora esse imaginário da mulher histérica é a que, repetida, torna-se exaustiva a ponto de escancarar a violência. Não há brechas, no poema, para enigmas, pois inclusive “o enigma” é apropriado: a incompreensibilidade diante dessa mulher, que motiva a pergunta exaustiva, está atribuída a um modo de perceber pejorativamente a mulher histérica como “irracional”. Esse lugar discursivo não é novo, sabemos que, ao longo da história, desde o tratamento das histéricas na clínica de Charcot<sup>17</sup>, a mulher histérica é compreendida como um “ser menor” cuja imagem reduz-se a um espetáculo. Este espetáculo é de algum modo o que aparece no poema, diante do qual “o público” faz seu papel habitual de um “espanto” cuja procedência já se sabe.

---

<sup>17</sup> Vale lembrarmos o trabalho que Didi-Huberman empreendeu, em seu primeiro livro *A Invenção da histeria*, sobre as relações entre a iconografia e o tratamento das mulheres histéricas por Charcot e sua equipe na clínica de Salpêtrière entre os anos 1875 e 1880. Nessa obra, em que Didi-Huberman analisa a relação entre a histeria e a sua invenção como imagem, demonstra-se o quanto era presente, durante os tratamentos, a manipulação das fotografias a fim de provocar um efeito de espetacularização do sofrimento, inclusive havendo indução dos sintomas das histéricas.

Nesse sentido, valeria pensarmos que o estímulo que propulsiona a pergunta “¿por qué grita?” ao passo que poderia se travestir de uma angústia diante desse grito, trataria-se antes de um incômodo que é uma forma de “resposta” pronta. Trata-se de uma visão, assim, não somente da histeria como “espetáculo”, mas de uma percepção de mundo para a qual o “corpo” é concebido como aquele que precisa ser disciplinado. Nessa perspectiva, o que induz à pergunta é o fato de que a mulher não deveria estar gritando, o grito precisa ser calado.

Cabe evocarmos, assim, Silvia Federici, que, na esteira de Michel Foucault, remonta-se a uma discussão sobre o disciplinamento do corpo rebelde como facilitador do desenvolvimento capitalista. A autora relembra-nos de que

Na filosofia mecanicista se percebe um novo espírito burguês, que calcula, classifica, faz distinções e degrada o corpo só para racionalizar suas faculdades, o que aponta não apenas para a intensificação de sua sujeição, mas também para maximização de uma utilidade social (ibidem, pp. 137-8). Longe de renunciar ao corpo, os teóricos mecanicistas tratavam de conceituá-lo, de tal forma que suas operações se fizessem inteligíveis e controláveis. Daí vem o orgulho (mais do que a comiseração) com que Descartes insiste que “esta máquina” (como ele chama o corpo de maneira persistente no *Tratado do homem*) é apenas um autômato robô e que sua morte não deve ser mais lamentada do que a quebra de uma ferramenta. (FEDERICI, p. 252, grifos da autora).

Nesse sentido, no poema, podemos identificar na pergunta “¿por qué grita?” certa vontade de racionalizar esse grito, algo que a voz grafada em itálico “resolve” – ou tenta resolver – facilmente. A insistência na pergunta não garante um espanto fora da lógica que tenta calá-lo ou enquadrá-lo, assim, a repetição tanto provoca o trauma quanto o encobre. Nisto podemos novamente retomar a ideia do traumático discutida por Lacan, definido como aquilo que tem de ser repetido.

Por outro lado, a repetição da pergunta não se encerra em uma “denúncia” cujo sentido também pode ser apropriado por uma interpretação simplória. A repetição joga com a ideia de “traumático” precisamente porque coloca em cena um problema, não uma resolução. A cada retorno, a pergunta recoloca o problema como não resolvido.

Nesse sentido, haveria no poema algo de “sintomático” no sentido que Didi-Huberman atribui ao termo:

O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo. Coração do tempo-fantasma e do corpo-*páthos*, no limite operatório das representações em falta (como a quase invisibilidade do vento no cabelo ou nos drapeados da Ninfa) e das representações em excesso (como a quase tatilidade das carnes machucadas de Laocoonte). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 244).

Uma “estrutura de sintoma” é descrita, para Didi-Huberman, na “dialética do monstro” de Warburg, para o qual os fatos culturais são compostos de uma “dualidade inquietante”, isto é, nas palavras de Didi-Huberman “a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem; a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalcam; a liberdade que promovem deixa vivas as coerções pulsionais que tentam romper.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 255).

Nesse sentido de uma “estrutura sintomática” é que podemos compreender como em “¿por qué grita esa mujer?” tensionam-se, entram em disputa discursos que se contradizem: “a lógica” que surge mais evidentemente é a de um espanto, mas a pergunta seguida das respostas mais estereotipadas escondem a voz desse grito, que, em última instância, não se materializa no poema.

Se partirmos de uma perspectiva do “sintoma”, essa não materialização do grito não pode ela mesma ser compreendida unicamente como modo de corroborar seu silenciamento ou, por outro lado, somente como forma de apontar para a inapreensibilidade de um sentido pronto para ele: esses sentidos, e outros, convivem em disputa. O grito, assim, não materializado, opera uma sorte de “corte”, uma “fenda” que faz manter-se o problema.

Algo semelhante podemos observar em outro poema de Thénon:

### **La disección**

cosa casi sagrada  
es una cosa casi sagrada

una cosa casi  
 casi sagrada  
 tan casi sagrada es esta cosa  
 que llama poderosamente la atención  
 la casi absoluta ceguera de la gente  
 para tener en cuenta que a fin de cuentas  
 es casi innecesario ver para creer en cosa tan casi  
 tan consecuentemente casi  
 sagrada  
 y es que además este elemento o cosa  
 ha sangrado  
 o casi  
 y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi  
 sangrado  
 sobre el suelo sobre el suelo sobre el mesmísimo  
 suelo  
 y retomando la demostración  
 tenemos esta cosa  
 una cosa bah el montón  
 de cosa casi medio sagrada  
 y además sangrada y por ende  
 y en ciernes casi *ad nauseam*  
 y en otro orden de cosas esta cosa  
 se resiste con casi todos sus botones  
 a ser casi descubierta  
 analizada remolida destripada  
 en sus causales últimos internos  
 mejor dicho casi internos porque la cosa en sí  
 no se deshoja fácilmente  
 sino capa tras capa  
 como los alcauciles  
 los inviernos  
 y el tiempo ah el tiempo ese factor  
 disyuntivo que casi aquí se agota  
 y por lo tanto nos impide  
 llegar al gran por qué  
 y al supercómo de esta cosa  
 casi sagrada  
 tam tam casi sagrada  
 tan casi casi  
 casi tan sagrada  
 (THÉNON, 2012, p. 143-144).

De maneira similar ao efeito da pergunta em “¿por qué grita esa mujer?”, a tautologia presente em “una cosa casi sagrada/ es una cosa casi sagrada” pode nos conduzir a uma leitura a partir da qual se montam contradições. A afirmação tautológica pode ser lida mais evidentemente como imitação de um discurso autoritário para o qual a certeza não deve ser justificada senão por si mesma, ao mesmo tempo que o uso da tautologia permite-nos observar que essa “cosa casi sagrada” não pode ser explicada, foge ou não deixa se apropriar por explicações possíveis fora dessa tautologia, como se esta fosse a única maneira de mencionar essa “cosa”<sup>18</sup>.

O discurso científico que se imita no poema mais uma vez arma um diálogo com o discurso sobre a histeria. É nesse sentido que podemos ler, por exemplo, os versos “y en otro orden de cosas esta cosa/ se resiste con casi todos sus botones/ a ser casi descubierta/ analizada remolida destripada”: a ironia com a qual “a resistência” é mencionada produz uma analogia com a forma como o “enigma” da histérica foi utilizado como ferramenta de objetificação. Sabemos que a incompreensibilidade do sintoma histérico, historicamente, foi lida pela via de um olhar reducionista e violento, de modo que qualquer brecha que apontasse para o vazio da compreensão racional também se preencheu pelo silenciamento.

Outra aproximação que podemos arriscar leva ao que nos relembra Silvia Federici, ainda em sua discussão sobre a filosofia mecanicista, no que diz respeito ao “teatro anatômico”, em que o estudo de anatomia se dava de modo público. Esse teatro, para Federici “expõe à vista pública um corpo desencantado e profanado, que apenas no princípio pode ser concebido como a morada da alma e que, em troca, é tratado como uma realidade separada” (FEDERICI, 2017, p. 251). A aproximação entre o poema e essa prática, além de parecer ser muito evidente desde o título “La disección”, também se coloca pelo uso do advérbio “quase” na expressão “quase sagrada”: ironiza-se aí a noção do corpo como “morada da alma” em detrimento de uma visão do corpo como um instrumento (sendo ambas as concepções arraigadas em uma dicotomia “corpo/espírito” ou “corpo/mente”). Isso que inferimos, se consideramos os adjetivos utilizados “remolida, destripada”, ser um corpo, associa-se, portanto, a essa visão mecanicista:

Aos olhos do anatomista, o corpo é uma fábrica.  
[...] Na filosofia mecanicista se descreve o corpo

---

<sup>18</sup> O poema, em verdade, ironiza inclusive os preceitos da retórica lógica das “condições necessárias e suficientes”.

por uma analogia com a máquina, com frequência colocando a ênfase em sua inércia. O corpo é concebido como matéria bruta, completamente divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja não sente. O corpo é puramente uma “coleção de membros”, disse Descartes. (FEDERICI, 2017, p. 251).

Ao operar uma analogia com esse “teatro anatômico”, o poema trabalha ainda com uma “teatralidade” no sentido de que a simulação desse “teatro” deixa entrever precisamente a operação impositiva do discurso anatomista científico que pretende encerrar o sentido dessa “coisa”. Ao mesmo tempo, é precisamente o uso desse “quase” o que deixa entrever a impossibilidade de resolver esse sentido. Em última instância, o ridículo dessa tentativa parece despontar de modo que uma situação limite irrompe, diante da qual restam ao leitor perguntas: como ler esse corpo? como não silenciá-lo?

Assim, podemos dizer que há, no poema, a evidência de um discurso cuja “forma” ou modo de se apresentar está próximo simultaneamente ao discurso histórico (no sentido de que se arma uma impossibilidade de conciliação do sentido) e ao discurso sobre a histeria (devido à intenção de “fechar” o sentido dessa “coisa” e à aproximação ao modo de operação científica do “teatro anatômico”). Esse “duplo teatro” que se monta, assim, em verdade, coloca o leitor em uma situação de risco em que a estetização do sentido pode se efetuar a qualquer momento. O poema parece nos colocar nos confins em que a linguagem tende a operar uma “estetização” disso que fica “fora”.

No que diz respeito, então, ao que podemos chamar de “modo histórico” – sem a intenção de reduzir a questão a um mero procedimento, mas sim de se referir a isso que no poema coloca o leitor em uma posição problemática no sentido de que não lhe é dada a possibilidade de conciliação do sentido –, é interessante pensar como é aí precisamente que se arma um modo “crítico” do poema. Talvez seja possível, assim, pensarmos isso a partir da discussão que Didi-Huberman empreende no supracitado *A imagem sobrevivente* quando aponta a diferença da compreensão do sintoma histórico por parte de Charcot e Warburg. É delicada a discussão uma vez que, mesmo em Didi-Huberman, talvez o risco de deslocar a discussão da histeria para um campo teórico incorra novamente na violência dos corpos que se denuncia na abordagem de Charcot. Mas a intenção, aqui, é precisamente operar nesse limite, no limite do risco que o poema coloca.

Assim, talvez valha evocar Didi-Huberman na medida que sua noção de sintoma nos permite uma saída ou no mínimo uma atenção às armadilhas discursivas dessa problemática.

Didi-Huberman relembra-nos, inicialmente, da aproximação entre as imagens da Ninfa do Atlas warburgiano e as imagens das históricas de Salpêtrière desenhadas por Paul Richer. Para o filósofo francês, “o atlas warburgiano das fórmulas do *páthos* seria um equivalente histórico do famoso quadro sinóptico – constituído por Richer com base nas indicações de seu mestre – do ‘grande ataque histórico completo e regular.’” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 257), o que faz de Charcot um precursor de Warburg. O filósofo de forma muito breve chega a mencionar que essa analogia é um campo “repleto de emboscadas”, mas não chega a se aprofundar detidamente nas implicações disso, partindo para a afirmação da substancial diferença entre ambos no que tange à abordagem do sintoma histórico.

Conforme Didi-Huberman, em Charcot,

Fosse pelo recurso à hipnose, fosse pela experimentação galvânica ou pelo estabelecimento de uma “iconografia”, o desafio de Charcot era o mesmo: *dominar as diferenças* do sintoma. E isso só era possível, concretamente, superalienando as próprias históricas, fazendo com que elas se curvassem às imagens patéticas que as precediam na “iconografia artística” do mestre. Só era possível, portanto, ao se desenvolver um *sofisma histórico* acrescido de um *sofisma iconográfico*, no qual os corpos reais – os corpos sofredores – eram intimados a se constituir à imagem das figuras reunidas nos atlas como “provas” de um quadro clínico já estabelecido de uma vez por todas. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 257, grifos do autor)

Ao passo, portanto, que a Charcot interessava identificar “as continuidades e as semelhanças” para promover uma unidade, Didi-Huberman salienta que Warburg objetivava manter as “descontinuidades e as diferenças”. Para Charcot, a “histórica é um significante mestre” e a “Ninfa”, para Warburg, “mantém-se como significante flutuante”. Daí que Didi-Huberman defenda a diferença da percepção por parte de ambos no que concerne ao sintoma: “para Charcot, é uma categoria *clínica* redutível a um quadro regular e a um critério nosológico bem

definido, ao passo que o sintoma em Warburg é uma categoria *crítica* que faz explodir o ‘quadro regular’ da história estilística e os critérios acadêmicos da arte.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 257-258, grifos do autor).

Cabe aqui evocarmos essa diferença que Didi-Huberman aponta uma vez que em “La diséccion”, assim como anteriormente identificamos em “¿por qué grita esa mujer?”, deparamos-nos com uma armadilha: a de, novamente, colocar no lugar de objeto essa “coisa” (no caso de “La disección”) ou essa “mujer” (no caso de “por qué grita esa mujer?”). Desse modo, poderíamos dizer que, ao rearmar uma cena em que os discursos autoritários são simulados ao mesmo tempo que se simula também a incapacidade destes de apropriarem-se do “objeto”, o poema produz uma relação “sintomática” em que se evidencia uma irresolução, uma forma de não apaziguar a interpretação.

É isto o que Didi-Huberman afirma sobre o sintoma, o qual “só existe – só insiste – quando uma dedução sintética, no sentido apaziguador do termo, não consegue existir.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233). Segundo o autor, ainda, “o que impossibilita tal dedução (tal redução lógica) é o estado de *conflito permanente*, jamais resolvido ou completamente apaziguado, que dá ao sintoma sua exigência de sempre reaparecer, mesmo e sobretudo onde não é esperado.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233).

Vejamos ainda outro poema de *Um útero...*:

**uma canção popular (séc. XIX-XX)**

uma mulher incomoda  
é interdita  
levada para o depósito  
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas  
tantãs da cabeça  
ataduras banhos frios  
descargas elétricas

são porcadas permanentes  
mas como descobrem os maridos  
enriquecidos subitamente  
as porcadas loucas trancafiadas  
são muito convenientes

interna, enterra  
(FREITAS, A., 2013, p. 15)

O poema acima, integrante da primeira seção “uma mulher limpa”, novamente coloca em cena o terrível lugar de objetificação dos corpos das mulheres e mais uma vez arma-se uma relação com o discurso sobre a histeria. É curioso observarmos que a “normalidade”, inclusive, desse discurso é colocada com uma ironia corrosiva desde o título “uma canção popular” encenando no próprio poema a crueza da violência.

Sabemos que a noção de “canção popular” remete àquela canção que se distingue da erudita, isto é, a algo cujo conteúdo é de “fácil assimilação” e, ainda, do cotidiano das pessoas, que produz comumente uma identificação. Essa associação entre o discurso violento e a canção popular parece ser o que produz o efeito de maior estranhamento. Isso ocorre porque, inicialmente, o leitor tende a não se identificar, parece tender a perceber a relação como uma espécie de “hipérbole” da naturalização desses discursos, ao mesmo tempo que o mal-estar que o poema provoca remete precisamente ao contrário, isto é, a que, em verdade, talvez essa relação esteja longe de ser “exagerada”. Isso se intensifica ao longo de todo o poema, na analogia entre “uma mulher”, “um objeto” que é levado “ao depósito” e “as porcas”. Mulher, objeto, animal, todos igualmente compreendidos como “coisas” as quais se pode “internar”, “enterrar”.

Nesse sentido, partindo mais uma vez da ideia de “sintoma”, podemos pensar que, no poema, uma “intricação” é provocada justamente nessa simulação de uma indiferenciação material entre essa voz que afirma “interna, enterra” e a que “narra” esse discurso, de modo que a violência se presentifica de uma maneira tão intensa como talvez não ocorresse se a “crítica” estivesse colocada de forma mais “direta”, isto é, se a diferença de vozes estivesse explicitamente colocada. É o que Barthes, por exemplo, analisa em Carlitos. Para o autor, quando estão “mostrando o operário já empenhando num combate consciente, assumido pela Causa e pelo Partido, as obras testemunham de uma realidade política necessária, mas sem força estética” (BARTHES, 1980, p. 31). O que o autor observa em Carlitos é que este “em conformidade com a idéia de Brecht, ostenta a sua cegueira ao público de tal modo que este vê simultaneamente o cego e o seu espetáculo; ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê” (BARTHES, 1980, p. 32).

Arriscaríamos dizer, assim, que os poemas propõem um tipo de relação com esses discursos que, apesar de não se dirigirem a uma consciência política explícita nesse sentido evocado por Barthes, propõem um tipo de intervenção. É o que afirma Schollhammer quando, ao discutir sobre a literatura a partir do conceito de “crueldade” afirma que a essa literatura que se pode ler em diálogo com uma “cultura da ferida” se permite um agenciamento de afetos em que o “trauma” funcionaria como sorte de estiramento entre limites tais como a noção daquilo que é público e do que é privado:

É importante na compreensão do trauma levar em conta sua relação com a mimese, com uma identificação hipnótica, uma repetição compulsória, que define a ligação mínima de sociabilidade, um contágio mimético entre o self e o outro como base da constituição coletiva. (Ver o teatro da peste de Artaud). A intervenção literária se dá nessa relação, como uma repetição ou realização cruel da condição traumática e sua repetição em sensibilidade vulnerável que comunique vivamente com o outro e com outros por cima dos limites da subjetividade própria desenhando na sua realização possíveis topologias coletivas entre o privado e o público. (SCHOLLHAMMER, 2008, s/p.)

### **2.3 A crueldade, a obscenidade**

um útero é do tamanho de um punho  
 num útero cabem cadeiras  
 todos os médicos couberam num útero  
 o que não é pouco  
 uma pessoa já coube num útero  
 não cabe num punho  
 quero dizer, cabe  
 se a mão estiver aberta  
 o que não implica gênero  
 degeneração ou curiosidade  
 ter alguém na palma da mão  
 conhecer como a palma da mão  
 conhecer os dois, um sobre a outra

quem pode dizer que conhece alguém  
 quem pode dizer que conhece a degeneração  
 quem pode dizer que conhece a generosidade  
 só alguém que sentiu tudo isso  
 no osso, o que é uma maneira de dizer  
 a não ser que seja reumático  
 ou o osso esteja exposto

im itiri i di timinhi di im pinhi  
 im itiri i di timinhi di im pinhi  
 quem pode dizer tenho um útero  
 (o médico) quem pode dizer que funciona (o  
 médico)  
 i midici  
 o medo de que não funcione  
 para que serve um útero quando não se fazem  
 filhos

para quê

piri qui

se tenho peito tenho dois  
 o mesmo vale pros rins  
 tenho duas orelhas  
 minis i vicint vin gigh

piri qui

(FREITAS, A., 2012, p. 58-59)

Neste trecho do longo poema homônimo título do segundo livro de Angélica, a afirmação que define o útero como sendo do tamanho de um punho (que nos faz pensar no punho como evocação de um ícone de luta, mas que, veremos, não se trata tanto de um gesto afirmativo, mas sim de uma problematização) é na sequência substituído por diversos outros enunciados que encenam um efeito de verdade sobre aquilo que “cabe” em e a um útero. O absurdo dos complementos (“cadeiras”, “médicos” e, em trecho seguinte, “capelas”) provoca um efeito cômico que, por outro lado, não destitui de seriedade a questão, mas sim explicita precisamente que aquilo que “cabe” foi forçado a caber. Desse modo, aponta-se não somente para a noção do útero como metonímia da

mulher, mas encena-se essa relação em um palco em que o “útero” se coloca como público:

um útero é do tamanho de um punho  
 num útero cabem capelas  
 cabem bancos hóstias crucifixos  
 cabem padres de pau murcho  
 caem freiras de seios quietos  
 cabem as senhoras católicas  
 que não usam contraceptivos  
 cabem as senhoras católicas  
 militando diante das clínicas  
 às 6h na cidade do méxico  
 e cabem seus maridos  
 em casa dormindo  
 cabem cabem  
 sim cabem  
 e depois vão  
 comprar pão

repita comigo: eu tenho um útero  
 fica aqui  
 é do tamanho de um punho  
 nunca apanhou sol

um útero é do tamanho de um punho  
 não pode dar soco  
 (FREITAS, A., 2013, p. 61)

Isto que é público, mostrado público, provoca um efeito tautológico. Nessa operação, o leitor se depara com essa publicidade como uma evidência, uma verdade incontestável. A naturalização dessa percepção do útero como um órgão público se mostra, então, como fabricada, sem que qualquer explicação disso seja feita, o poema mesmo opera uma fabricação. Nisso, caberia pensar, reside o que poderíamos chamar de caráter “cruel” do poema.

Em “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar crueldade?”, Renato Cordeiro Gomes, a partir das formulações do “Teatro da crueldade” de Artaud, questiona-se, analogamente à pergunta do francês sobre a crueldade na expressão teatral, se “a narrativa contemporânea para expressar a crueldade lança mão do paroxismo (via redundância, repetição, via séries, via exagero – traços que se constatarem facilmente na cultura midiática), para

representar a “realidade” em seu caráter inelutável.” (GOMES, 2004, p. 145). A indagação leva o autor a ensaiar a ideia de que a “crueldade” “estaria então num modo de estar em linguagem e não especificamente no tema, ou na realidade a que remete. Estaria, assim, na enunciação, expressa pelo explícito [...] Não cabe aí a metafísica, como não cabe verdade absoluta.” (GOMES, 2004, p. 145).

Nesse sentido, o que vemos em “um útero é do tamanho de um punho” é não só a denúncia do quanto o útero é a metonímia social da mulher mas também a explicitação da operação em que o discurso se cola àquilo a que se refere de forma que a relação entre a palavra e a sua referência pareça natural. Assim, essa enunciação se relaciona ao que Gomes afirma: “buscar representar esse mundo é lidar com uma impossibilidade, fazendo dela o próprio objeto da narrativa, colocando em pauta a linguagem que pretende colar-se tautologicamente a essa realidade” (GOMES, 2004, p. 153).

Pode-se armar um diálogo entre essa perspectiva de Gomes e a leitura de Jacques Derrida sobre Artaud em seu texto “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, de *A escritura e a diferença* (1967). Derrida relembra-nos de que em Artaud: “o teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.” (DERRIDA, 1971, p. 152, grifos do autor). Mais adiante afirma:

O teatro da crueldade expulsa Deus do palco. Não põe em cena um novo discurso ateu, não dá a palavra ao ateísmo, não entrega o espaço teatral a uma lógica filosofante proclamando uma vez mais, para grande cansaço nosso, a morte de Deus. É a prática teatral da crueldade que, no seu ato e na sua estrutura, habita ou melhor *produz* um espaço não-teológico. (DERRIDA, 1971, p. 154, grifos do autor)

Derrida se pergunta: então “o que acontecerá com a palavra no teatro da crueldade”? Daí que afirme que tanto esta quanto a escritura:

voltarão a ser gestos: a intenção *lógica* e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutaliza o seu próprio corpo em direção do sentido, deixa-o estranhamente recobrir por isso mesmo que o constitui em diafaneidade: desconstituindo o

diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que toda palavra resta de gesto oprimido (DERRIDA, 1971, p. 169, grifos do autor).

Se partimos desse ponto de vista da palavra como gesto, o poema, por sua vez, produziria uma forma de ação<sup>19</sup>. Isto é, a palavra irrompe como sorte de manifestação do “gesto reprimido”: a maneira como se dá a imposição da linguagem que se pretende colar tautologicamente à realidade, para evocarmos Gomes, pode ser observada, por exemplo, no uso da “língua do i”, que, ao se referir ao discurso que associa a linguagem infantilizada – no sentido pejorativo do termo – à da mulher, produz tanto uma crítica a esse discurso quanto aponta para o uso dessa língua como algo que resiste a ser apropriado. É precisamente na imitação por meio dessa língua do “i” que essa fala que está sendo “imitada” se mostra no cerne de seu funcionamento, isto é, por meio de uma imitação “zombeteira” infantil, escancara-se a intransigência com que os discursos hegemônicos que proliferam serventias para esse útero se impõem.

Diz ainda outro fragmento:

manha manha  
 pata de aranha  
 quem manda nas entranhas  
 de mamãe  
 tiru tiru  
 lero lero  
 \_\_\_\_a-b-o-r-t-o-u  
 eu não posso

cana-de açúcar  
 está na prisão  
 batatinha quando nasce  
 vai visitar

um tiro para o ar  
 e outro para o pé  
 a menina que namora

---

<sup>19</sup> Aqui ainda evocamos as proposições de Susana Scramim em curso supracitado.

me deve um favor  
(FREITAS, A., 2013, p. 62)

É importante observarmos que a evocação de ditados, parlendas e cantigas, no poema, joga com essa referência a uma fala que, por ser compreendida pelo discurso hegemônico como “menor”, “menos importante”, é aparentemente inofensiva. O jogo com essa “inofensividade” é complexo no poema pois, ao mesmo tempo que ali, na fala infantil e popular, de onde não se espera violência, colocam-se frases tensas como “a-b-o-r-t-o-u/ eu não posso”, que parecem “amenizar” o tom de gravidade da problemática relativa ao aborto, abre-se, pela via de uma associação disparatada, uma possibilidade de resistir a essa operação do sentido como incontestável.

Assim, em um “útero é do tamanho de um punho”, tal como afirma Artaud com relação ao teatro da crueldade, não se trata de uma representação de um sentido, mas da “presentificação” de uma “cruetza” a partir da qual a linguagem, o poema, pensa-se para além de uma mobilização de sentidos dados no encadeamento de palavras logicamente ordenadas cujo referente é pronto e inequívoco. “A realidade”, isto é, a referencialidade, existe, mas enquanto resíduo. Em última instância, no uso da “língua do i”, uma linguagem infantil, e na mobilização da cultura popular, o poema apropria-se desses usos de forma a apontar para uma operação limite a partir da qual a palavra se mostra como resistência a uma totalização.

Caberia levar adiante esta discussão na medida em que essa “crueldade”, que se expressa pelo “explícito” (conforme as palavras de Renado Cordeiro Gomes), pode ser relacionada a uma “obscenidade”. Para Hal Foster, o obsceno pode ser pensado como um processo “em que o olhar-objeto é apresentado como se não houvesse cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo.” (FOSTER, 2017, p. 144). O autor menciona que é uma representação paradoxal pois a cena se apresenta muito perto do espectador<sup>20</sup>. A discussão que Derrida formula sobre o teatro da

---

<sup>20</sup> Aqui colocamos em nota também algo que o próprio autor ressaltou nas margens de seu artigo "Obscene, abject, traumatic": "Can there be an obscene representation that is not pornographic? Today it is important to insist on the difference, which might be thought along these lines: The obscene is a paradoxical representation without a scene to stage the object so that it appears too close to the viewer. The pornographic, on the other hand, is a conventional

crueledade de Artaud, no que diz respeito ao modo de representação que ali se opera, arma um diálogo com essa noção do “obsceno” tal como propõe Foster se consideramos a ideia de que no teatro da crueledade, “o espectador está no meio rodeado pelo espetáculo”. Isto é, para o teatro da crueledade, rompem-se os limites bem definidos “que sulcam a teatralidade clássica (representado/representando, significado/significante, autor/diretor, atôres/espectadores, palco/sala, texto/interpretação etc)” (DERRIDA, 1971, p. 168).

Nesse sentido, para voltarmos ao poema “um útero é do tamanho de um punho”, vemos que o leitor é colocado em uma posição semelhante àquela do espectador no teatro da crueledade. Isto porque os discursos encenam-se sem uma mediação clássica, são colocados no poema sem que se assuma uma posição determinada discursiva e enunciativa sobre os discursos que se operam ali. Isso não significa que os poemas percam sua força política, digamos assim, mas precisamente o contrário.

No poema, os discursos que são apropriados são os discursos hegemônicos ou a sua operação (como o discurso científico, tal como veremos adiante), que não fazem parte do que compreendemos como obsceno, isto é, que não são vistos como “atentado ao pudor”. Assim, precisamente por aparecerem no poema “como se não houvesse um anteparo”, isto é, uma mediação, a encenação opera esses discursos sob o registro do que não se pode falar ou enunciar. O poema opera pela lógica do obsceno aquilo que se constitui como regra.

É interessante notarmos que essa “proximidade” entre a cena e o leitor é, contudo, mediada pelo poema. Há, portanto, um corte, e não somente uma apropriação indiscriminada. Reside, assim, ainda, algo do que conhecemos como “autoria”, mas essa autoria não se propõe como produtora privilegiada de sentido, e sim é esse “outro lado” do poema em que se clama por contato.

No poema, dessa forma, a regra (os discursos dominantes), ao se colocarem pela via do obsceno, abrem-se na sua dimensão mais irrepresentável. Corinne Maier, em *Lo obsceno* (2005) afirma que o obsceno permite uma intermediação entre o real inacessível – aqui o real se coloca nos termos de Lacan – e a representação<sup>21</sup>. Quando nada é

---

representation that distances the object so that the viewer is safeguarded as a voyeur.” (FOSTER, 1996, p. 114).

<sup>21</sup> Vale, ainda, evocarmos a afirmação de Clement Rosset em *O princípio da crueledade*: “o que a moral censura não é, de modo algum, o imoral, o injusto, o

mostrado, não há obscenidade. Maier evoca as reflexões de Lacan para quem a obscenidade “yace en eso de abyecto intrínseco al espectáculo de un cuerpo que se pudre. Y precisamente eso es lo que necesitamos ocultar.” (MAIER, 2005, p. 23-24) O obsceno “tem uma história”, que diz respeito à “relación que la sociedad mantiene con la mirada y con el cuerpo, con el imaginario y con los colores que otorga al mas allá.” (MAIER, 2005, p. 25). Afirma ainda a autora:

Es la desnudez de la que habla el Génesis, vinculando el nacimiento del pudor con el pasaje del animal al hombre, lo que, dicho de otra manera, no es más que la sensación de obscenidad. Hoy en día, lo obsceno ya no se encuentra vinculado con la presentación sin afeites del cuerpo, sino más bien con la muerte. Esto no significa que su dimensión haya menguado: sencillamente se ha desplazado del sexo al cadáver. (MAIER, 2005, p. 25)

Ao longo da história, segundo Corinne Maier, há uma grande guerra contra o obsceno, pois ele aponta para aquilo que se quer ocultar. “Si las mascaradas nazis son irrepresentables es por que sus mandatarios se esforzaron por no dejar nada que pudiera ser un rastro, ni archivos, ni fotografías.” (MAIER, 2005, p. 31). O obsceno, assim, necessita de uma imagem que possa representar o horror, “de ese horror sin representación del nazismo sólo queda un vacío. Pero conviene colocar en el centro de nuestras representaciones a ese vacío puesto que, como también analiza Wajcman, el siglo XX gira en torno a esa ausencia.” (MAIER, 2005, p. 33) É nesse sentido que a autora menciona artistas como Duchamp ou Malevich, cujos trabalhos se constituíam de uma ausência:

no carecem de objeto, puesto que hacen ver lo que no está, lo innombrable del horror. No es acaso la función que Jacques Lacan asigna al arte, al afirmar que “eso a lo que el artista nos permite el acceso, es el lugar de lo que no podría verse”? Y ese horror que mancha al siglo XX no puede ser representado: no existe obscenidad alguna que sea a su medida (MAIER, 2005, p. 32-33).

---

escandaloso, mas sim o real – única e verdadeira fonte de todo o escândalo”. (ROSSET, 2002, p. 17).

No caso do que está em jogo em “um útero é do tamanho de um punho” (mas também, poderíamos dizer, em todos os poemas lidos neste capítulo) a repetição coloca-se como estratégia de enunciação diante do impasse de representar o mecanismo opressivo dos discursos que se mobilizam.

Se, por um lado, conforme vimos com Maier, o obsceno pode ser pensado como modo de operar essa mediação entre o real inacessível e a representação, e que ele depende de uma *exibição*, por vezes, a sua operação passa pela mobilização do já demasiadamente visível. Afirma Maier que “Lo obsceno sólo existe, pues, si es mostrado, hasta el extremo quizá de ser por entero definido, absorbido y como excedido por el acto de esa exposición a las miradas. Se caracteriza por un más visible que lo visible” (MAIER, 2005, p. 32-33, grifos da autora). Daí que, para Maier, “Lo obsceno abraza entonces el rostro de la modernidad, que organiza un universo sin apariencias y sin profundidad.” (MAIER, 2005, p. 32-33). Citando Baudrillard, quem também se detém na discussão sobre o obsceno, a autora exemplifica que:

En los Estados Unidos, lugar por excelencia de la obscenidad según el, todo es mostrado, los circuitos ya las redes, las estadísticas y los sondeos, los ingredientes de las cosas y la composición de los objetos [...] Esa pérdida de la distancia que organiza lo obsceno es un exceso de proximidad donde algo está fuera de juego: la complejidad del cuerpo, el misterio del ser, la "hojarasca" de las cosas. Al despreciar el espesor de la duración, al rechazar el pasado, el consumidor es promovido a imagen final del ser, a la encarnación última de la especie.[...] Esta obscenidad moderna, colectiva, es la que denuncia un artista como Pasolini. (MAIER, 2005, p. 34)

Podemos perceber um jogo com o excesso de visibilidade, mais precisamente de “transparência”, ironicamente colocada ainda em outro trecho de “um útero é do tamanho de um punho”:

caros alunos: hoje vamos dissecar  
o útero daquela que foi  
uma das maiores cantoras nacionais  
como já devem saber

temos aqui, preservado em vinagre  
 num frasco de fruta em calda  
 o útero de carmem miranda  
 o útero de carmem miranda  
 o útero de carmem miranda  
 peguem as colheres  
 e as cremeiras  
 se necessitarem  
 usem babeiros  
 mas em nome da ciência  
 não sujem  
 os vestidos  
 (FREITAS, A., 2012, p. 65)

É clara a relação que se estabelece a partir do verso “caros alunos: hoje vamos dissecar” e o que discutimos em “La disección” de Susana Thénon com relação ao “teatro anatômico”. Como vimos, conforme nos relembra Silvia Federici, as cerimônias de dissecação funcionavam conforme as regras do teatro. A autora retoma, em nota de rodapé sobre essa questão, ainda em seu *Calibã e a bruxa*, o que afirma Giovanna Ferrari:

Tanto na Itália como no exterior, as lições públicas de anatomia se haviam convertido, na época moderna, em cerimônias ritualizadas que se realizavam em lugares especialmente destinados a elas. Suas semelhanças com as funções teatrais é imediatamente visível se se tem em conta algumas de suas características: a divisão das lições em fases distintas [...] a implantação de uma entrada de pagamento e a interpretação de música para entreter a audiência, as regras introduzidas para regular o comportamento dos assistentes e o cuidado colocado na “produção”. (FERRARI, 1987, pp. 82-3 apud FEDERICI, 2017, p. 251).

O poema torna “demasiado visível” essa regra que compõe a percepção (a visibilidade) desse útero como aquilo que é regido por algo externo a si e que se impõe como sua verdade. O útero “não pode dar soco” e vai ser mostrado exatamente como se quer vê-lo, sendo dissecado. Porém, é interessante observar que essa expectativa é simultaneamente correspondida e interdita, uma vez que esse mesmo órgão que se diseca torna-se algo que se degusta: “peguem as colheres”. O desejo de ver o órgão sendo dissecado e de comê-lo são

colocados par a par, no poema, construindo-se uma associação que beira o absurdo, indicando a proximidade entre o absurdo e a realidade. É a imposição dessa específica e hegemônica percepção do útero como órgão a ser controlado (sendo essa a sua visibilidade dominante) que o poema aponta, sem, contudo, ter de descrevê-la. O poema exhibe-a.

Talvez seja nesse sentido, assim, que possamos ler esse poema de Angélica em que são colocados esses discursos que historicamente perseguem e cercam os corpos e as subjetividades das mulheres. A palavra como gesto, então, analogamente ao teatro da crueldade, insiste “na representação do irrepresentável” de forma que uma disputa enunciativa se dá em busca de um registro que explicita precisamente o modo de operação opressor desses discursos e, tal como Corinne Maier afirma, não se corra o risco de que a narrativa seja a de que “não viste nada”: “*No viste nada en Auschwitz*: así sería posible parafrasear Marguerite Duras y su célebre *No viste nada en Hiroshima*. Para que fuera irreversible, su violencia, su voluntad de destrucción, no debía haber testigos: nadie debía poder recordar.” (MAIER, 2005, p. 31).



### 3. A POESIA ATRÁS DA CRÍTICA

A leitura da repetição e da apropriação em *Ova completa* e em *Um útero é do tamanho de um punho* a partir do que compreendemos como “traumático”, “sintomático” e “obsceno”, como vimos, exigem uma complexificação das relações entre o “poema” e os discursos “do mundo” de forma a tornar irresolvida e não dicotômica ou bidirecional essa relação. Cabe, ainda, e é o que tentaremos adiante, discutir como os poemas, por consequência, respondem a determinados lugares ocupados pela crítica literária.

Como vimos, em *O retorno do real*, Hal Foster busca ler a repetição nas fotografias de Warhol como traumática, isto é, simultaneamente referencial e simulacral. Sua leitura é parte de uma discussão histórica e teórica mais ampla, relacionada ao retorno, por parte das neovanguardas, a procedimentos concebidos originalmente como vanguardistas. Foster situa seu gesto crítico sobre a produção de artistas dos anos 1950 e 1960 que, por sua vez, retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, como a colagem, o ready-made, dentre outros. Pergunta-se o autor: “Os momentos do pré-guerra seriam repetições passivas dos momentos do pós-guerra ou a neovanguarda atua sobre a vanguarda histórica de um modo que só agora podemos reconhecer?” (FOSTER, 2017, p. 24).

Com a ressalva de que seu “modelo de vanguarda é demasiado parcial e canônico” (FOSTER, 2017, p. 26), o autor afirma que seu estudo é de um caso que pode “ser testado em outras práticas.” Dessa maneira, apesar de partir de um contexto específico, suas colocações são pertinentes para a discussão que aqui se pretende fazer. Isso porque, assim como as práticas que está analisando, as poetas aqui em questão releem ou retornam a determinadas “formas” – como a paródia – que estão situadas em determinados “modos” de contar a “história”, e o fazem exigindo-nos uma leitura para além de um binômio “tradição-transgressão” ou de uma continuidade de um “projeto” de determinada geração.

Hal Foster considera como central, para a montagem de seu cenário de leitura, a *Teoria da vanguarda* (1974) de Peter Bürger, ou melhor, mais precisamente “seus pontos cegos” que “estão agora muito bem demarcados” (FOSTER, 2017, p. 27). Segundo Foster, o mais significativo problema de leitura de Bürger está na “sua desqualificação da vanguarda pós-guerra como sendo um mero *neo*, como tanta repetição de má-fé a ponto de anular a crítica pré-guerra da instituição

da arte.” (FOSTER, 2017, p. 27, grifos do autor). O problema disso é que a vanguarda histórica é pensada como uma “origem absoluta”,

Para Foster, a abordagem de Bürger pauta-se em uma concepção da história como “pontual e final”, de forma que “uma obra de arte, um desvio na estética, acontece de uma só vez, inteiramente significativa em seu primeiro momento de aparição, e acontece de uma vez por todas, de modo que qualquer elaboração só pode ser uma reiteração” (FOSTER, 2017, p. 30). Essa visão desemboca em algo mais drástico e radical como a ideia de que, ao repetir essas rupturas, a neovanguarda “institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas.” (BÜRGER, 2012, p. 109, grifos do autor). Isto é, Para Bürger, a neovanguarda, ao repetir a vanguarda histórica, esvazia o seu sentido crítico contra a autonomia da arte de maneira a, inclusive, reafirmar essa autonomia (FOSTER, 2017, p. 30).

Para Foster, essa problemática levantada por Bürger não é de todo falsa, mas também não contempla toda a história da neovanguarda, inclusive, o que o crítico norte-americano defenderá é justamente que práticas artísticas da década de 1960 têm como projeto “criticar o velho charlatanismo do artista boêmio bem como a nova institucionalidade da vanguarda.” (FOSTER, 2017, p. 31). Porém, a abordagem de Bürger desconsidera qualquer possibilidade de potência para as neovanguardas e institui às vanguardas históricas um estatuto autêntico. Assim, Foster nos alerta de que “apesar de se basear em Benjamin, Bürger afirma os mesmos valores de autenticidade, originalidade e singularidade que Benjamin considera suspeitos.” (FOSTER, 2017, p. 31).

Para Bürger, ao passo que a vanguarda intencionava romper a distância entre a arte e a *práxis vital*, apenas a partir da possibilidade de invenção de novas formas de *praxis* se dissolveria, como desejado, a autonomia da arte, isto é, havia o desejo de superação “no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a *práxis vital*, onde, ainda que metaformoseada, ela seria preservada.” (BÜRGER, 2012, p. 97). Tal *práxis* refere-se ao cotidiano burguês, de que a vanguarda, na leitura de Bürger, não queria se aproximar, mas da qual desejava precisamente se distanciar, daí o seu sentido missionário e vinculado a ideais revolucionários.

Nas palavras de Bürger, “somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) *práxis vital* da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova *práxis vital* possa ser organizada.” (BÜRGER, 2012, p. 97). O problema dessa noção de vanguarda, como bem coloca Foster, está no fato de que a ideia de ruptura é pensada ao pé da letra,

por não se problematizarem essas instâncias “arte” e “vida” que se colocam como separadas de forma a, de algum modo, já garantir a própria autonomia de cada âmbito.

Ao presumir essa noção de vanguarda, para Foster, Bürger

ignora sua dimensão *mimética*, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer (como no dadá de Colônia). Também não percebe sua dimensão *utópica*, por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser, quanto o que *não pode ser* – outra vez, como uma crítica ao que é (como De Stijl). Falar da vanguarda nesses termos não significa descartá-la como pura retórica. Significa, antes, definir seus ataques como sendo simultaneamente contextuais e performativos.” (FOSTER, 2017, p. 35).

Conforme Foster, assim, se analisamos as práticas de artistas como Duchamp, veremos que “o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas.” (FOSTER, 2017, p. 36). Para o autor, inclusive, a vanguarda histórica precisamente tem seu foco sobre a convenção, ao passo que a neovanguarda sobre a instituição. Muito dessa discussão, portanto, sobre a instituição arte, em verdade, só se complexifica com a própria neovanguarda<sup>22</sup>, e isso, nas palavras de

---

<sup>22</sup> Isso acontece porque, segundo Foster, os artistas da neovanguarda “desenvolvem a crítica das convenções dos meios tradicionais, tal como foi efetuada pelo dadá, o construtivismo e outras vanguardas históricas, para chegar a uma investigação da instituição arte, seus parâmetros perspectivados e cognitivos, estruturais e discursivos. Isso equivale a afirmar que (1) a instituição arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, mas com a neovanguarda; (2) a neovanguarda, em sua melhor expressão, aborda essa instituição com uma análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva (não com um ataque niilista abstrato e anarquista, como ocorre com frequência na vanguarda histórica); e (3) em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez – uma primeira vez que, repito, é teoricamente infundável. Esse é um modo de retificar a dialética da vanguarda formulada por Bürger. (FOSTER, 2017, p. 39, grifos do autor).

Foster, “é um modo de retificar a dialética da vanguarda formulada por Bürger” (FOSTER, 2017, p. 39).

Foster situa a pertinência da sua refutação à tese de Bürger no fato de que esta possui grande influência sobre os discursos que predominam acerca das neovanguardas. Consideramos válido para este trabalho a retomada dessa discussão por conta de que ela lança luz às implicações para a leitura dos poemas de forma a não cairmos na armadilha de concebê-los como pura transgressão ou como inseridos em uma genealogia historicista.

Não queremos neste trabalho reclamar por uma específica noção de vanguarda, mas apenas trazer os argumentos colocados por Foster na medida em que eles apontam para uma percepção de história não hegeliana que permite refutar boa parte da crítica sobre a neovanguarda. A partir disso, observaremos como os poemas questionam sua própria inserção em uma herança “vanguardista” (ou “pós-vanguardista”).

Assim, na esteira da problematização com relação à visão historicista de Bürger que Hal Foster conduz, cabe aqui pensarmos de que maneira as poesias de Freitas e Thénon podem ser lidas para além de uma herança diacrônica ainda que elas mobilizem “procedimentos” caros às vanguardas e pós-vanguardas. Isso ainda pode ser melhor visualizado ao abrirmos uma discussão em torno da paródia, que se justifica aqui pelo fato de que os usos dos discursos “do outro” que se colocam nos poemas em questão conversam com e provocam os significados dados a esse gênero literário.

Vale ressaltar que não pretendemos pensar os poemas como paródicos no sentido de sua classificação e identificação como gênero, mas utilizar a paródia justamente como dispositivo de leitura que permite colocar em crise as classificações, assim como Foster o fez a partir dos “procedimentos” que analisa, de modo que se problematizam inclusive as leituras concebidas para esse gênero literário ao longo da tradição.

### 3.1 A paródia: “distância crítica”?

#### **PUNTO FINAL (TANGO CON VECTOR CRÍTICO)**

“la picana en el ropero  
todavía está colgada

nadie en ella amputa nada  
ni hace sus voltios vibrar”

*ESO ES DECLAMACIÓN!*  
(THÉNON, 2012, p. 167)

É interessante analisarmos que este poema de Thénon – o qual, já no título, anuncia seu tom “crítico” – provoca, ao utilizar mecanismos que possibilitam classificá-lo como “paródico”, determinados lugares de leitura. Como veremos, a paródia é um significante disputado, mas sua definição tradicional diz respeito ao deslocamento do discurso do outro cuja função é produzir “riso”, comumente se mantendo a dependência de uma outra “forma” ou “texto”. O poema “punto final (tango com vector crítico)” opera pela via de uma “intertextualidade”, porém, sem corresponder a essa exigência de uma “ridicularização”. O poema assume ainda para si uma “criticidade”, outra função posteriormente atribuída à paródia, na revisitação por parte da teoria “pós-moderna” – em que seu caráter cômico é abandonado em detrimento do “irônico”, do “crítico”. Contudo, não se trata de uma “criticidade”, como veremos, que se sustenta na separação entre “corpo” e “mente” a partir da qual se privilegia a racionalização. Em outras palavras, não se trata de uma crítica logocêntrica.

Ao nos depararmos com esse “outro texto” que substitui o “original”, não nos é permitida uma interpretação que recaia sobre a intertextualidade meramente: a substituição dos instrumentos musicais<sup>23</sup> do tango por instrumentos de tortura demonstra que o poema exige uma leitura distinta. O título remete à “Lei do Ponto Final” que fora, na Argentina, durante o governo de Raúl Alfonsín, estabelecida para paralisar os processos contra crimes de tortura e assassinatos cometidos por agentes da Ditadura Militar. Acompanhado de um parêntese que já indica que o poema tem um viés crítico “tango com vector crítico”, o título provoca o leitor quanto ao que significa esse sentido “crítico”: qual seria o lugar, aí, do poema? Seria a poesia o lugar de interseccionar “arte” e “política”? O que define, de antemão, essas duas esferas?

---

<sup>23</sup> O tango original, intitulado “Mi noche triste”, possui letra escrita por Pascual Contursi e tornou-se muito popular principalmente após ter entrado para o repertório de Carlos Gardel. O trecho da letra original, que o poema parodia, diz: “la guitarra en el ropero/ todavía está colgada/ nadie en ella canta nada/ ni hace sus cuerdas vibrar.”

Quando, no verso final, exclama-se “*ESO ES DECLAMACIÓN!*”, a ênfase no pronome “eso”, grafado em itálico, não nos dá certeza de seu referente. A ênfase se dá como se se dissesse “isso, e não outra coisa, é declamação”. Mas em relação ao que “eso” se diferencia? Pelo fato de o poema trazer, no lugar dos instrumentos musicais, instrumentos de tortura, em referência à ditadura, estaria a ênfase reivindicando que a poesia deve se comprometer com a vida – imperativo caro às vanguardas? É nesse sentido que no poema diversas tensões se armam: ao aparentemente assumir uma postura tradicionalmente “crítica” o poema nos leva a pensar em um outro modo “crítico”.

Poderíamos dizer, dessa forma, que a crítica que se opera contra o discurso ideológico (a referência à Ditadura) no poema se dá pela via de uma “autocrítica” que nos exige sempre retornar a uma postura não fundadora, não autoritária. Por sua vez, essa exigência nos conduz a outra: porque usa uma operação paródica, gênero literário clássico que foi revisitado ao longo das produções tanto literárias quanto críticas e culturais no que se concebe como “pós-modernidade”, o poema recoloca os discursos sobre esse gênero de modo a questionar suas implicações para a leitura do poema.

Dessa forma, o que vemos no poema pode ser pensado analogamente às questões que Hal Foster arma quando se pergunta pela maneira mais eficiente de fazer a leitura das neovanguardas sem que isso implique em uma continuidade ou descontinuidade de um projeto cujo começo é situado na vanguarda pré-guerra concebida como a origem. Tanto *Ova completa* como *Um útero é do tamanho de um punho* fazem uso de procedimentos e formas que se situam em determinados lugares da historiografia literária (como vimos com a repetição, no primeiro capítulo deste trabalho) e sendo a paródia uma operação comum, consideramos pertinente levantarmos uma discussão especificamente sobre ela. Essa pertinência sustenta-se também pelo fato de que a paródia é um significante consideravelmente disputado na construção de críticas e teorias da cultura e da arte.

Há diversos estudos que buscaram construir uma revisão sobre as diferentes acepções e funções dadas à paródia. O que se propõe aqui não é um novo trabalho desse tipo, mas sim uma problematização de algumas das abordagens dadas a tal gênero literário que o tomaram como produção exemplar para a definição de uma época. A paródia comumente foi reclamada como importante para a definição tanto de “modernidade” como de “pós-modernidade”. Ricardo Piglia pode nos

auxiliar a iniciar essa discussão na passagem de seu romance *Respiración artificial* (1980):

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido, me dijo Renzi. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia? (PIGLIA, 1992, p. 110).

A paródia como signo da pós-modernidade, nessa passagem de *Respiración artificial*, apresenta um paralelo com o que constata Frederic Jameson em “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. Contudo, Jameson, na verdade, chama de “pastiche” o que o personagem do romance de Piglia denomina paródia. Isso porque, para Jameson, a paródia ainda mantém certo caráter “crítico”, ao passo que o pastiche é “neutro”:

pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca, está para o que Wayne Booth chama as ironias cômicas e estáveis, isto é, as ironias do século XVIII. (JAMESON, 1985, p. 18)

Dessa perspectiva, vemos que a constatação do pastiche como produção pós-moderna por excelência carrega uma diferenciação da paródia, perdeu o traço que nesta permitia uma criticidade. A visão de Jameson com relação à paródia, dessa forma, se mostra “moderna” no sentido de que, na sua concepção, a paródia ainda era sintoma de uma possibilidade de história marcada pelo progresso, pela superação hegeliana, ao passo que o pastiche é sintoma de uma impossibilidade de historicidade<sup>24</sup>.

Quem também se dedicou ao estudo da paródia foi Linda Hutcheon e sua *Teoria da paródia* (1985), muito evocada contemporaneamente ao se discutir sobre esse gênero. Ao passo que, para Jameson, a pós-modernidade é definida pelo signo do pastiche, para Hutcheon, essa visão se inverte: a visão pessimista de Jameson do pastiche como paródia neutra é pensada por Hutcheon precisamente como a possibilidade, novamente, de transformar. Em Hutcheon, vemos uma defesa da paródia como produção “sofisticada”, e não “indiscriminada”, que demanda do leitor uma “decodificação intelectual” dos códigos em jogo de modo a promover uma “crítica” cultural e não uma “mera reprodução”.

Contudo, o esforço de Hutcheon para retomar a importância dessa prática cultural remonta-se novamente a uma concepção “moderna” do gênero (e da história) e seu esforço em diferenciá-la de um caráter “meramente cômico” deixa entrever o privilégio da concepção “intelectual” como produtora de conhecimento por excelência. Afirma a autora:

O facto de ter estado a servir-me de exemplos de diferentes formas de arte deveria esclarecer a minha crença de que a paródia, em obras não literárias, não se limita a ser uma transferência da prática da literatura, como Bakhtin, todavia, afirmava (1978, 229-33). A sua frequência, preeminência e sofisticação nas artes visuais, por exemplo, são mais que evidentes. Faz parte um movimento de afastamento da tendência, dentro de uma ideologia romântica, para mascarar quaisquer fontes com uma astuta canibalização, e em direcção a um franco reconhecimento (por

---

<sup>24</sup> Sobre essa questão, cf. MOSER, Walter. “A paródia: moderno, pós-moderno.” **Remate de Males**, vol.13, p. 133-145, 2012.

meio da incorporação) que permite o comentário irônico. (HUTCHEON, 1989, p. 20).

Para Hutcheon, a imitação (ou incorporação) presente nas produções anteriores às do século XX estava preocupada apenas com uma apropriação estrutural de textos sem que se promovesse uma “distância crítica” ou “comentário irônico” acerca desses textos. Hutcheon, assim, de forma similar a Jameson, mas em defesa da paródia do século XX, afirma que a paródia “moderna” é muito mais “sofisticada” e “complexa”, afirmações essas cuja consequência permanece sendo a valorização pelo desempenho, ainda que Hutcheon afirme que um dos pontos interessantes da paródia moderna seria justamente a de se afastar do gênio romântico, já que o artista apropriase de outros textos e não “produz” novos.

Para a autora, a paródia produz uma “transcontextualização” irônica por meio de uma distância crítica, afastando-se da comicidade que costumava caracterizá-la. Mas o que define essa “distância”? O que a mede? Um dos pontos-chave na abordagem de Hutcheon para a compreensão dessa distância é sua ideia de que a paródia do século XX opera uma subversão da tradição, de modelos e formas que são parodiadas, de modo a criar novos sentidos. O que está em jogo, assim, são as convenções dessas formas e modelos, que, na paródia, nem sempre se desvalorizam, podendo inclusive serem homenageados, mas sempre são recontextualizados “criativamente”. Nesse sentido, residem, ainda, na abordagem de Hutcheon, sintomas da percepção da produção de uma “crítica” como aquela que “supera”, isto é “que progride”.

Haroldo de Campos e Severo Sarduy também se debruçaram sobre a paródia. Sabemos que para estes autores as reflexões em torno do conceito de carnavalização de Bakhtin foram centrais em seu pensamento sobre a cultura e a literatura latino-americanas. Conforme nos relembra Emir Rodríguez Monegal, a importância das teorias de Bakhtin nesse contexto reside no fato de que “ellas fueron concebidas en un momento en que la cultura soviética era todavía ‘marginal’ con respecto a la cultura llamada ‘occidental’” (MONEGAL, 1979, p. 405).

Da mesma maneira que Bakhtin intencionava provocar o logocentrismo europeu quando mostrou que o romance surge da sátira menipeia e não da épica, Monegal recorda-nos de que o gesto na América Latina por parte de figuras como Haroldo de Campos e Severo Sarduy foi semelhante no sentido da desconstrução da noção de dependência colonial e da proposição de uma nova forma de pensar a

relação com o estrangeiro, e portanto uma implosão da ideia de “nacional” e a proposição de uma noção universal e diferida, “pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (DE CAMPOS, 2006, p. 234).

É na esteira de Bakhtin que a noção da paródia se insere no pensamento de ambos. Em prefácio a “Trechos escolhidos” de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos aponta a paródia como central em *Memórias sentimentais de João Miramar* e afirma que esse procedimento “não deve ser necessariamente entendido no sentido de imitação burlesca, mas inclusive em sua acepção de *canto paralelo*” (CAMPOS, 1967, p.15-6, grifo do autor). Em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, o autor se contrapõe à ideia de uma literatura nacional ontológica e propõe uma literatura “barroquista”, de “devoração crítica”. A paródia enquanto “canto paralelo”, portanto, seria o modo de operação do “pensamento da devoração crítica”.

Em um contexto semelhante, Sarduy elabora suas reflexões sobre o neobarroco na América Latina. Como um dos procedimentos de operação dessa literatura encontra-se a paródia, também pensada a partir do conceito de “carnavalização”. Nas suas palavras, o “carnaval” seria “substrato e fundamento deste gênero.” Em *Escrito sobre um corpo* (1979), Sarduy evoca a acepção que comumente se dá à paródia como gênero “menor”, já que sempre dependente de um outro texto, e propõe uma inversão dessa interpretação, concluindo que “só na medida em que uma obra do barroco latino-americano seja a desfiguração de uma obra anterior, que se tenha que ler em filigrana para que se possa gostar totalmente dela, esta pertencerá a um gênero maior [...]” (SARDUY, 1979, p. 68).

Sobre essa percepção de Sarduy, vale, porém, ressaltarmos algumas questões colocadas por Tamara Kamenszain:

La célebre aseveración de José Lezama Lima, “solo lo difícil es estimulante”, fue implementada por los integrantes de la generación neobarroca como una bandera contra los facilismos contenidistas. Esa premisa los llevó a armarse de un laboratorio de recursos retóricos aptos para velar lo que sonaba fácil o, mejor dicho, lo que sonaba completo, cerrado, convencionalizado. Pero si es cierto que en lo aparentemente dificultoso puede anidar el facilismo que supone la implementación programática de un recurso, también es cierto que en lo que se deja leer con

facilidad puede esconderse un germen disruptivo que descoloque la lectura. (KAMENSZAIN, 2016, p. 85)

No mesmo sentido que Kamenszain problematiza o que se concebe como “difícil” e “fácil” nas produções críticas e teóricas neobarrocas, ao que Sarduy está atrelado, podemos pensar que há contradições na abordagem de Haroldo de Campos e de Sarduy com relação ao sentido de “propriedade” que eles parecem implodir. Cabe observarmos a importância do que colocam os autores na medida em que nos conduzem a pensar acerca da não-identidade própria, já dada, da nação e da história. Contudo, essa mesma noção de propriedade de algum modo parece voltar a se reafirmar e estar presente nessa atividade “devorante”, uma vez que esta carrega um caráter projetivo, produtivo, cuja concepção histórica implícita baseia-se na superação.

Portanto, consideradas as diferenças, o que as abordagens sobre a paródia vistas até então parecem ter em comum é que ela é concebida como modelo por excelência da atividade que “transforma”, transformação essa que depende de uma produção de sentido projetivo. Essa abordagem carrega implícita ou explicitamente a concepção da história como um legado que deve ser levado adiante, ainda que transformado, o que faz da poesia, quando paródica, não uma prática afetada pelos discursos de que se apropria ou desloca, mas uma habilidade de linguagem que está separada desses discursos.

Nesse sentido, talvez seja pertinente evocarmos a discussão feita por Giorgio Agamben sobre a paródia em *Profanações* (2005), principalmente porque, em última instância, o autor possibilita-nos compreendê-la não como gênero, mas sim como sorte de gesto que “profana”. Agamben afirma que profanar é o gesto que devolve uso aos homens daquilo que é sagrado ou religioso. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). A profanação, assim, para o autor “desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

A contradição que “profanare” carrega, que significa simultaneamente profanar e sacrificar, é pensada pelo filósofo italiano como inerente ao vocábulo da esfera do sagrado, assim como “sacer” significa “consagrado aos deuses” e simultaneamente “excluído”. Para Agamben, essa ambiguidade é “constitutiva da operação profanatória (ou, daquela inversa, da consagração)” e aponta para uma “prestação de

contas” mútua que as operações apresentam. Isso significa que deve-se responder, “cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa sagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Mas nos parecem ainda mais relevantes as colocações que o autor faz quando remonta à ideia do “capitalismo como religião” benjaminiana. Afirmo o autor que “o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião.” (AGAMBEN, 2007, p. 71). Afirmo o autor que “na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar” (AGAMBEN, 2007, p. 71).

Agamben chega a comentar que “tudo que é feito, produzido e vivido” analogamente à separação que constitui a própria mercadoria, “acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo.” (AGAMBEN, 2007, p. 71). Afirmo, ainda, contundentemente:

O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável. (AGAMBEN, 2007, p. 71)

Agamben, todavia, não é tão fatalista quanto Jameson, por exemplo, e afirma que esse “Improfanável” ainda pode ser profanado e que, inclusive, “profanar o improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2007, p. 79). O que nos interessa dessas colocações de Agamben é justamente apontar que a condição para lermos os poemas aqui em questão é justamente a de perceber que a “paródia”, pensada como gesto que “profana”, não pode ser compreendida como expressão de uma tendência literária ou rompimento/continuidade de uma tradição logocêntrica.

Assim, uma apropriação da noção de paródia como gênero literário que serve a determinado projeto de cultura, isto é, no caso da concepção de Hutcheon ou mesmo de Jameson, a uma “transformação

crítica” do legado cultural – este que, por sua vez, é percebido a partir de uma noção de história que localiza a criticidade como instância moderna e como característica de uma “distância”, uma “superação” – não parecem ser suficientes como gestos que profanam, uma vez que parecem estar invisíveis ou subsumidas justamente as funções “produtivas” que estão nisto implícitas. O “uso” que se faz desses discursos do outro não parece se autoimplicar no processo.

Sobre o uso, vale esclarecermos:

é preciso lembrar que a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica. A sua operação – como mostra com clareza o exemplo do jogo – é mais astuta e complexa e não se limita a abolir a forma de separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado. (AGAMBEN, 2007, p. 74).

Sobre a paródia, ainda em *Profanações*, Agamben afirma que a concepção deste gênero tradicionalmente encontrada nos manuais de retórica tem sua exemplaridade em Scaligero, ao final do século XVI, o qual a concebe como “uma rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras” (AGAMBEN, 2007, p. 38). Assim, afirma o filósofo italiano, “ficam marcadas as duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes.” (AGAMBEN, 2007, p. 38).

O autor, porém, ressalta que a acepção dada pelo mundo clássico ao gênero está atrelada a uma separação, na rapsódia grega, entre a palavra e o canto. À necessidade de a palavra e a música estarem melodicamente harmônicas, os rapsodos passaram a responder de forma discordante, e assim “diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto).” (AGAMBEN, 2007, p. 38). Ao referir-se a essa acepção clássica, Agamben pretende salientar esse aspecto de impropriedade que a paródia carrega: a liberação de um “pará”, um espaço ao lado, corresponde à não identificação, à não harmonização entre palavra e música. Para Agamben, assim, a paródia “não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato

de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio,” (AGAMBEN, 2007, p. 38).

Assim é que o autor chega à afirmação de que “toda a tradição da literatura italiana cai sob o signo da paródia” (AGAMBEN, 2007, p. 38) uma vez que aos poetas, apaixonados pela sua língua, a paródia “não funciona apenas inserindo conteúdos mais ou menos cômicos dentro de formas sérias, mas parodiando, por assim dizer, a própria língua. Ela introduz (ou, o que é o mesmo, descobre, na língua e, portanto, no amor) uma cisão.” (AGAMBEN, 2007, p. 38). O que ocorre, portanto, é que se torna “possível instaurar na língua uma tensão e um desnível, sobre o qual a paródia instala sua central elétrica” (AGAMBEN, 2007, p. 38). Dessa maneira, o autor chega a uma conclusão importante para as questões que aqui queremos perseguir: “a paródia não é, nesse caso, um gênero literário, mas a própria estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressa.” (AGAMBEN, 2007, p. 38).

Por possibilitar que se armem “desníveis” na língua, a paródia, desse modo, pode ser pensada como sorte de profanação. Ainda quando discute sobre o ato de profanar, Agamben afirma que, no contexto do capitalismo, são capturados pelo sistema os dispositivos profanatórios, como a própria linguagem:

Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência voluntária. Hoje, porém tal função instrumental – ainda eficaz às margens do sistema, quando se verificam situações de perigo e de exceção – deu lugar a um procedimento diferente de controle, que, ao ser separado na esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no vazio, ou seja, no seu possível potencial profanatório. Mais essencial do que a função da propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou dos seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso. [...] no sistema da religião espetacular, o meio puro, suspenso e exibido na esfera midiática, expõe o próprio vazio, diz apenas o próprio nada, como se nenhum uso novo fosse possível, como se nenhuma outra

experiência da palavra ainda fosse possível.  
(AGAMBEN, 2007, p. 76).

O contexto a partir do qual Agamben situa sua compreensão da aniquilação da possibilidade de profanar é o do espetáculo, do consumo, da comunicação de massas, mas é pertinente nos questionarmos como os discursos que operam em *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho* funcionam analogamente. Isso significa dizer que os discursos disciplinares e falocêntricos que os poemas colocam em cena funcionam também sob a via do “Improfanável” na medida em que se colocam como “pura evidência”. A operação paródica dos poemas, assim, permite que se opere uma tensão, um desnível, a partir do qual se pode novamente “profanar” o “Improfanável.”

Isso quer dizer que não interessa o que o poema paródico “produz” mas sim qual “uso” faz dos discursos de que se apropria e como esse uso tem consequência para a própria compreensão do “lugar” da poesia: seria ela a possibilidade de se operar um gesto profanatório diante do poder que, conforme afirma Agamben, “sempre procurou assegurar o controle da comunicação social”?

### 3.2 A crítica no limite: a inespecificidade

#### POEMA CON TRADUCCIÓN SIMULTÁNEA ESPAÑOL-ESPAÑOL

Para ir hacia lo venidero,  
para hacer, si no el  
paraíso.  
la casa feliz del obrero  
en la plenitud ciudadana,  
vínculo íntimo eslabona  
e ímpetu exterior hermana  
a la raza anglosajona  
con la latinoamericana.

Rubén Darío. *Canto a la  
Argentina*

Cristóforo  
 (el Portador de Cristo)  
 hijo de un humilde cardador de lana  
 (hijo de uno que iba por lana sin cardar)  
 zarpó del puerto de Palos  
 (palo en zarpa dejó el puerto)  
 no sin antes persuadir a Su Majestad la Reina  
 Isabel la Católica de las bondades de la empresa  
 por él concebida  
 (no sin antes persuadir a Her Royal  
 Highness  
 die Kenigin Chabela la Logística de  
 empeñar  
 la corona en el figón de Blumenthal con-  
 verso)  
 así se vertiesen litros y litros de  
 genuina sangre vieja factor RH negativo  
 (así costase sangre sudor y lágrimas  
 antípodas)  
 se hicieron a la mar  
 (se hicieron alambres)  
 y tras meses y meses de yantar solo  
 oxímoron en busca de la esquivo redondez  
 (y tras días y días de mascar Yorkshire  
 pudding  
 y un pingüino de añadidura los domingos)  
 alguno exclamó tierra  
 (ninguno exclamó thálassa)  
 desembarcaron  
 en 1492 a.D.  
 (pisaron en 1982 a.D.)  
 jefes esperaban en pelota  
 genuflexos  
 (mandamases aguardaban desnudos  
 de rodillas)  
 Cristóforo gatilló el misal  
 (Christopher disparó el misil)  
 dijo a sus pares  
 (murmuró a sus secuaces)  
 coño  
 (fuck)  
 ved aquí nuevos mundos  
 (ved aquí estos inmundos)  
 quedáoslos

(saqueadlos)  
 por Dios y Nuestra Reina  
 (por Dios y Nuestra Reina)  
 AMÉN  
 (O M E N)

(THÉNON, 2012, p. 152-153).

Ao analisarmos a partir da epígrafe deste poema, notaremos que se coloca em tensão uma ironia com relação ao discurso histórico oficial. Isso se desdobra, também, no próprio uso da língua inglesa em alguns versos. Como colocou Ana María Barrenechea, uma das organizadoras de *La morada imposible*, em seu artigo “El texto poético como paródia del discurso crítico”, o poema aponta para a maneira como o procedimento histórico da “formação” da Hispanoamérica “pasa en nuestros días por la exacerbación del dominio político-económico norteamericano.” (BARRENECHEA, 1987, p. 260). Coloca ainda a autora:

Va primero el epígrafe de Darío desgajado del poema, cuya alabanza ingenua hasta extremos increíbles lo convierte en caricatura – caricatura del momento actual, del género poético y del poema específico – y abre así una lectura que se cierra en el último verso con la "traducción", en ese caso al idioma inglés (BARRENECHEA, 1987, p. 260).

O que o poema mobiliza, portanto, não é uma “transformação” do discurso colonizador, mas justamente a indicação da permanência desses discursos em “outros” discursos. Assim, o poema de Darío não aparece como sorte de tradição superada e reconfigurada, mas como evidência de que o discurso ali presente se manifesta em outros âmbitos, como na determinação de quais línguas são consideradas oficiais em detrimento de outras. Além disso, a maneira como essa “crítica” coloca-se leva-nos a uma postura que se autoimplica e que aponta para a constituição discursiva fundadora que opera pela linguagem:

Un “discurso histórico” sobre el descubrimiento de América y la paródia de la traducción le sirven de vehículo para satirizar, en este caso, las conquistas imperiales de todas las épocas y todas las latitudes. Pero además el poema se muestra en

el espectáculo de su transformación genérica como discurso crítico, y tematiza también paródicamente los tópicos de dicho discurso (BARRENECHEA, 1987, p. 258).

Com essa constatação de Barrenechea chegamos a um ponto muito importante. Isso porque, além de não parecer suficiente para a leitura do poema a intertextualidade que se arma a partir da epígrafe de Darío, também não é suficiente nos contentarmos com a afirmação de que se produz uma sátira dos discursos hegemônicos da história e da própria tradução, quando isso significa que existe uma relação de “superação”. É verdade que existe uma crítica, mas o que o poema parece fazer é também uma autoparódia, o que não só nos exige atenção para o que está sendo criticado, mas para o modo como isso se coloca e como esse modo exige do leitor uma postura que se autoimplique.

Vejamos ainda a primeira parte do poema “argentina” que constitui uma seção de *Um útero é do tamanho de um punho*:

### I.

se estou na argentina sou uma poeta argentina  
 se leio a argentina como um grande livro, se como  
 na argentina, se escrevo na argentina e defeco  
 na argentina sou uma poeta argentina  
 e não é que me esqueça ou que não me importe  
 de ser brasileira  
 meu passaporte verde vale cinco mil mangos  
 no comércio de passaportes  
 mangos que valem mais que a fruta nacional  
 mas quando estou na argentina prefiro ser  
 uma poeta argentina  
 porque assim sou sem resistência  
 e não sinto falta do arroz porque aqui a massa  
 mesmo a mais barata no supermercado  
 não tem igual

se fosse argentina saberia preparar asados  
 que são diferentes do churrasco  
 esse envolvido em sal grosso  
 perfurado por espetos no r.g.s.  
 r.g.s. bem podia ser a sigla  
 de complicações estomacais  
 ou o barulho de uma frase que não te sai  
 porque está entalada na garganta porque

no r.g.s.  
 las mujeres suelen ser así  
 e você tem que ser muito independente  
 ou estranha  
 para fazer um churrasco  
 e me parece que o churrasco sai mal  
 quando é muito pensado

e alguém pode dizer que eu voltei  
 feminista da argentina  
 ou será que eu tive muito tempo para pensar  
 nessas coisas que ninguém quer pensar  
 que é melhor que não se pense em nada  
 e que os churrascos sejam machos  
 como as saladas são fêmeas

a verdade é que não voltei da argentina  
 (FREITAS, 2013, p. 75)

A operação que se apresenta desde o primeiro verso “se estou na argentina sou uma poeta argentina” parodia, inicialmente, o discurso lógico matemático da “condição necessária e suficiente”<sup>25</sup>: estar na Argentina é condição necessária e suficiente para ser poeta argentina. Ao mesmo tempo, isso se dá pela utilização, como elemento constitutivo dessa lógica, do que define o que seja uma poeta argentina, e, dessa maneira, o que seja a nacionalidade.

---

<sup>25</sup> Lê-se a explicação do princípio da condição necessária e suficiente em *Iniciação à lógica matemática*: “Chama-se **proposição condicional** ou apenas **condicional** uma proposição representada por “se p então q”, cujo **valor lógico** é a **falsidade (F)** no caso em que p é verdadeira e q é a falsa e a **verdade(V)** nos demais casos. Simbolicamente, a condicional de duas proposições p e q indica-se com a notação: ‘p>q’, que também se lê de uma das seguintes maneiras: (i) p é condição suficiente para q; (ii) q é condição necessária para p. Na condicional ‘p>q’, diz-se que p é o **antecedente** e q o **consequente**. [...] Portanto, uma condicional é verdadeira todas as vezes que o seu antecedente é uma proposição falsa. [...] Chama-se **proposição bicondicional** ou apenas **bicondicional** uma proposição representada por “p se e somente se q” cujo **valor lógico** é a **verdade (V)** quando p e q são ambas verdadeiras ou ambas falsas, e a **falsidade (F)** nos demais casos. Simbolicamente, a **bicondicional de duas proposições** p e q indica-se com a notação: p <> q, que também se lê de uma das seguintes maneiras: (i) p é condição necessária e suficiente para q; (ii) q é condição necessária e suficiente para p.” (DE ALENCAR FILHO, 2002, p. 22-24)

Contudo, notemos que, ao longo do poema, os discursos que vão se escancarando não são somente específicos do discurso nacional, mas de todo discurso que se pretende verdadeiro e autoritário como “alguém vai dizer que eu voltei/feminista da argentina” e “que é melhor que não se pense em nada/ e que os churrascos sejam machos/ como as saladas são fêmeas”. A aparente “leveza” com que o poema coloca algumas questões tão pesadas não produz tanto o efeito de amenizá-las como de mostrar que o problema dos determinismos está em discursos aparentemente “ingênuos”, às vezes onde não seriam costumeiramente problematizados, que parecem “bobagem”, a exemplo da afirmação de que “os churrascos são machos e as saladas são fêmeas”. Continua o poema:

## II.

os churrascos são de marte  
 as saladas são de vênus  
 me dizia uma amiga que os churrascos  
 cabem aos homens porque são feitos  
 fora de casa

às mulheres as alfaces  
 às alfaces as mulheres

que alguém se rebele e diga  
 pela imediata mudança de hábitos

assar uma carne no forno  
 seria um paliativo não seria uma solução  
 que suem as lindas na frente da churrasqueira  
 e que piquem elas as folhas verdes

## III.

você comeria a joanna newsom?  
 sim mas não nestas condições:

um jornalista paulistano passa a noite pensando  
 que newsom é bem bonita mas se veste  
 excentricamente

é bem bonita

ou seja não é feia  
 é bonita mas não nestas condições

você comeria a joanna newsom?

você diria que ela parece menininha  
que usa botinhas e que pelo rasgo do vestidinho  
pode ver sua calcinha?

#### IV.

com base no texto publicado, pode-se dizer que  
joanna newsom:

- a.( ) é um bom pedaço de bife
- b.( ) é uma salada de agrião

(FREITAS, A., 2013, p. 76-77)

Notemos que a referência ao verso de Drummond “Mundo mundo vasto mundo/ se eu me chamasse raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução”, do “Poema de sete faces”, não exige necessariamente que o leitor tenha essa leitura “prévia”. Isso porque os versos “assar uma carne no forno/ seria um paliativo não seria uma solução” estabelecem um sentido “direto” com o que vinha sendo dito antes, isto é, da relação entre “os “churrascos” e os “homens”, e de que as mulheres, com relação à sua inabilidade para churrascos, por não ser coisa delas (“às mulheres as alfaces”), não solucionariam o problema assando a carne no forno. Dessa maneira, parece-nos que, quanto a essa referência ao verso de Drummond, é como se o poema ironizasse a relevância desses diálogos com a tradição, de forma análoga ao que veremos adiante com o poema “La antología”.

Contudo, não poderíamos encerrar o sentido do poema interpretando-o como uma “irreverência”. O uso da referência a Drummond indica, antes, a necessidade de o poema ser lido para além de funções pré-concebidas como “poéticas” ou “críticas” ainda que se esteja utilizando uma linguagem concebida classicamente como poética. Além disso, o poema parece chamar a atenção para as consequências, ao se desrespeitar as funções de cada linguagem específica, para a compreensão do modo de operação dos discursos que se mobilizam no poema. Isso significa dizer o discurso falocêntrico que perpassa o poema

constitui-se, também, de uma operação análoga à separação da linguagem em especificidades.

Vejamos ainda outro poema de Thénon:

mefítico oís vosotros  
 si digo “mefítico” no tengo  
 más remedio que añadir  
 “oís vosotros”  
 es mester de finura  
 es galanura ¿oís vosotros?  
 yo no os puedo decir  
 “apestoso oís vosotros”  
 ni “con olor a mufa oís vosotros”  
 y menos “con una spuzza que volteaba oís  
 vosotros”  
 así como sería contraproducente exclamar  
 “¡meté las rosas en el búcaro che!”  
 se llama conciencia de lengua  
 intransgresión  
 pavimento  
 que desliza al Monumento  
 perfil vitalicio de la estela funeraria  
 tal vez separata lobotomía frontal  
 no importa cuándo algún día  
 no importa cómo  
 como hierro como chicle como tuerca  
 hay que estar ahí  
 ¿oís vosotros? ahí  
 “mefítico”  
 es tan fácil  
 vetusto oís vosotros  
 ¿veis?  
 arriesgarse con “choto” o “chacabuco”  
 es pasaporte a la marginación  
 ¿queréis ser presa de antólogos chiflados?  
 ¿tener una verruga en el currículum?  
 ¿que Erato os fulmine?  
 ¿qué boñiga queréis?  
 reglas preceptos leyes  
 reglas preceptos leyes queréis  
 reglas preceptos leyes queréis tenéis  
 y decoro pecunia seguridad  
 ¿oís vosotros?  
 mientras ellos tienen olor a mierda

vosotros devenís mefíticos  
 mientras ellos mueren chotos  
 vosotros fenecéis vetustos  
 devenís fenecéis mefíticos vetustos  
 mefíticos vetustos  
 fenecéis  
 (THÉNON, 2012, p. 145-146).

É interessante observarmos como o poema assume para si duas das funções atribuídas à paródia como gênero literário: criticidade e comicidade. Contudo, não parece suficiente ler o poema somente por uma dessas chaves. Isso porque a comicidade é justamente o que permite esse tom “crítico”, mas não como se a intenção última fosse produzir uma ridicularização, se isso implica que o efeito seja o de demonstrar a improcedência desse discurso parodiado. Ao contrário disso, o efeito do poema, ao assumir para si a voz desse discurso que “nivela” a língua conforme sua formalidade (“se llama conciencia de lengua”), é o de denunciar justamente a imposição do cânone da língua, demonstrando sua operação.

O tom cômico do poema não pode resumir-se à ridicularização justamente porque não se trata somente de demonstrar que é completamente arbitrária a definição do cânone da língua, mas que essa lógica segue se legitimando nos processos históricos. Dessa forma, também não se opera o “distanciamento” atrelado à noção de “crítica” tal como vimos carregar a paródia moderna, precisamente porque essa concepção carrega pressupostos análogos ao que o poema denuncia. Além disso, essa “distância crítica” não é tomada porque aquilo que se escancara no poema se mostra “demasiado perto”, ou, para retomarmos a discussão colocada anteriormente, obsceno.

Nesse sentido, poderíamos dizer que a paródia, nesses poemas, pode ser pensada como sorte de “dispositivo” que permite jogar com as classificações ao mesmo tempo que as denuncia. Esse dispositivo, portanto, não diz respeito a uma crítica no sentido moderno do termo, no sentido da história progressista, mas a uma disputa de outra ordem, a uma disputa que se dá do contato imediato com os discursos que são perversos, diante dos quais muito se tem a dizer e pouco se permite.

Dessa maneira, não parece, tampouco, tratar-se de um jogo “intertextual” em que se atravessam discursos de distintas áreas. O que parece é que, ao assumir para si a forma desses discursos que critica, o poema demonstra que o problema discursivo está intrínseco à linguagem, isto é, independentemente da esfera disciplinar. Nesse

sentido, poderíamos dizer que o que se coloca *críticamente* não é apenas o “conteúdo” mas a própria constituição discursiva, enunciativa que se impõe como verdade dada. Essa discussão se dá também pelo deslocamento do procedimento paródico historicamente situado na esfera dita literária ou artística, de maneira que se colocam em questão as funções determinadas para esse procedimento. Em última instância, trata-se, então, no poema, de provocar o leitor para uma leitura não procedimental da paródia.

Assim, da mesma forma que, conforme afirma Hal Foster, a neovanguarda coloca “pela primeira vez” como questão a discussão em torno da instituição arte, dando luz à crítica promovida pela vanguarda histórica, caberia ressaltarmos que, no caso dos poemas aqui em questão, é como se o que estivesse em jogo fosse não somente uma crítica interinstitucional – isto é, o poema conclamando para si uma abertura a outras linguagens –, mas também uma tensão que se opera na própria fundação discursiva, na própria ideia de um discurso que funda e que tem autoridade, seja ele qual for. Questiona-se em que medida a instituição dessas esferas separadas “poema”, “arte”, “vida” depende da imposição desse discurso fundador. Ao criticar essa postura fundadora, o poema coloca o discurso na sua operação limite, de modo que se questiona uma postura de leitura cuja noção de crítica se sustente em uma legitimação de um discurso crítico *específico*.

Diz ainda outro poema de Thénon:

### LA ANTOLOGÍA

¿tú eres  
la gran poetisa  
Susana Etcétera?  
mucho gusto  
me llamo Petrona Smith-Jones  
soy profesora adjunta  
de la Universidad de Poughkeepsie  
que queda un poquipsi al sur de Vancouver  
y estoy en la Argentina becada  
por la Putifar Comisión  
para hacer una antología  
de escritoras en vías de desarrollo  
desarrolladas y también menopáusicas  
aunque es cosa sabida que sea como fuere  
todas las que escribieron y escribirán en Argentina  
ya pertenecen a la generación del 60

incluso las que están en guardería  
e inclusísimamente las que están en geriátrico

pero lo que importa profundamente  
de tu poesía y alrededores  
es esa profesión –aaah ¿cómo se dice?–  
profusión de íconos e índices  
¿tú qué opinas del ícono?  
¿lo usan todas las mujeres  
o es también cosa del machismo?

porque tú sabes que en realidad  
lo que a mí me interesa  
es no sólo que escriban  
sino que sean feministas  
y si es posible alcohólicas  
y si es posible anoréxicas  
y si es posible violadas  
y si es posible lesbianas  
y si es posible muy muy desdichadas

es una antología democrática  
pero por favor no me traigas  
ni sanas ni independientes  
(THÉNON, 2012, p. 182-183).

“Se estou na argentina sou uma poeta argentina”, lido anteriormente, dialoga claramente com este poema que nos conduz a pensar nas exigências do discurso acadêmico e antológico. O poema coloca-nos defronte à necessidade, da abordagem, inclusive, por parte da crítica literária, de se sustentar sobre a análise de procedimentos que definam como ler os poemas, que definam seu valor e seu modo de inserção em uma tradição ou sua fuga dela: basta ao poema que analisemos a “profusión de íconos e índices”.

Bernard McGuirk salientara, em “De volta à sutura: o discurso patriarcal em Ova completa”, na análise deste poema, a denúncia última de que “‘la antología’ é sempre uma escolha, mas uma escolha que apenas faz de conta que é ‘democrática’. Politicamente que sistema pode tolerar pessoas ‘sanas e independientes’?” (MCGUIRK, 1994, p. 242). Caberia, ainda, acrescentarmos a ideia de que o poema, para além de uma crítica ao gesto antologista, coloca em cena uma crítica ao gesto de leitura cujo método privilegia o desempenho linguístico: estira-se, assim, a especificidade tradicional da crítica literária.

Vale, dessa forma, retomarmos algumas reflexões colocadas por Florencia Garramuño, em *Frutos extraños* (2014). A autora relembra-nos de que em muitos contextos a especificidade da arte foi conclamada como determinante para o seu nível de criticidade. A autora, por outro lado, ensaia que o aspecto crítico está precisamente na implosão do específico: é justamente por retirar todo o sentido de pertencimento por via da inespecificidade que se permite esse caráter crítico, “já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um ‘cenário de igualdade’.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 26-27).

A autora ressalta ainda que essas práticas, além de implodirem um “meio específico” permitem que se coloquem em questão “a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua” (GARRAMUÑO, 2014, p. 28). Trataria-se, então, de práticas de não pertencimento, e não da produção de novas formas de pertencimento, o que significa, para autora, que essas práticas “estão propondo outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 29). O interessante dessa reflexão de Garramuño é justamente que quanto menos apostam no pertencimento e na especificidade, mais as práticas tomam para si questões das mais diversas esferas, “disciplinas”, como a história, a antropologia, a política etc.

Cabe aqui ressaltar que a inespecificidade não seria sinônimo de “uniformidade”, mas justamente do contrário. Isso quer dizer que, por exemplo, no caso dos poemas aqui em questão, não se trata de “aproximar” os discursos das mais diversas áreas, mas sim de, ao trazê-los ao poema, deslocá-los e por isso mantê-los críticos, não suturados. Nesse sentido, assim como Foster colocara em sua análise das neovanguardas, “o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas.” (FOSTER, 2017, p. 36).

Ainda em outros poemas de Thénon implode-se essa noção do específico:

#### OVA COMPLETA\*

Filosofia significa “violación de un ser viviente”  
Viene del griego *filoso*, “que corta mucho”  
y *fia*, 3ª persona del verbo *fiar*, que quiere decir  
“confiar” y también “dar sin cobrar *ad  
referendum*”.

Ejercen esta actividad los llamados *friends*  
o “Cofradía de los Sonrientes”  
los fiadores -desde luego-,  
los que de veras tienen la manija y los que creen  
tenerla  
en la descomunal mezquita de Oj-Alá

Una vez consumada la filosofía  
se hacen presentes por orden de aparición:

la taquería el comisario el juez de la causa  
el forense el abogado de oficio el reportero gráfico  
el secreto de sumario Max Scheler una familia  
vecina  
un psiquiatra dos guardias

Ya adentro, hay:

1 que perdió entrambas gambas 1 sacerdote  
1 indiferente 1 sádico 1 calcomaniaco de Racing  
1 (UN) ejemplar del Erasmo Ilustrado para Niños

Ya más,  
ya bien adentro:

el recuerdo de una frase famosa el olvido de esa  
frase famosa al que sigue el olvido de todo lo  
famoso y lo que no lo es salvo tu culo

Filosofía significa “violación de un ser viviente”

cuando tu pena es condenada 26 años después  
retomás su ejercicio o te lo ejercen

\*OVA: sustantivo plural neutro latino.  
Literalmente: huevos.

COMPLETA: participio pasivo plural neutro  
latino en concordancia con huevos. Literalmente:  
colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos,  
rebotantes, henchidos.

(THÉNON, 2012, p. 155-156).

Bernard McGuirk, em artigo citado anteriormente, apontou com precisão que tanto neste poema como no livro estira-se o discurso “masculista”. Ao iniciar sua discussão, o autor considera importantes alguns esclarecimentos que pensamos ser pertinentes aqui evocar:

Já se tornou um lugar-comum, depois dos escritos de Luce Irigaray, rastrear a passagem do mimetismo à imitação em minar (ou sobrescrever) os cânones masculinos. Mesmo assim vale a pena re-enfatizar o primeiro caveat: não pode haver essencialismo. Quando falo de gênero, portanto, ou de diferença sexual no sentimento meramente biológico, não pretendo importat nenhuma distinção genética à minha discussão da escrita. Darei por lido, e escrito, que as literaturas sob discussão são construções. O que me transporta do físico ao metafísico. Mas não de repente, já que tal ação pode, e vai, parecer como um tropo classicamente masculista na prática discursiva. (MCGUIRK, 1994, p. 141-142).

Essas práticas discursivas, portanto, são justamente o que pode se discutir ao longo de todo o livro, e o que se evidencia emblematicamente na ironia encontrada já no título “ova completa”, dada pela nota explicativa que anuncia a paródia da ideia de completude no poema. Afirma ainda o autor:

Há vários estágios intermediários no caminho e, neste caso, considerarei modos pelos quais a cultura "machista" argentina está subsumida na poesia de Susana Thénon (é a dois que se dança o tango) de modo que as posições masculino/feminno são sempre recolocadas dentro das estratégias de d(omin)ança social. O passe elaborado, as fintas, dos poemas dela atuam ao ritmo do título/texto *Ova completa*, em si um eco (paródia) da "completude" masculina. Assim, a *Obra* será desvelado por Thénon, re-lida, re-escrita: “ la obra” funcionará não como “l’oeuvre” mas como “leurre”, a obra (ou logro) das pompas e vaidades dele (e agora dela). (MCGUIRK, 1994, p. 141-142).

Além do que salienta Bernard McGuirk, seria importante atentarmos para a operação “paronomástica” entre “ova” e “obra”, a qual nos demonstra que o desnível da língua, do som, além do uso do discurso etimológico, também conduz a uma “paródia” da compilação literária<sup>26</sup> como pretensão de completude. Essa pretensão, como nos relembra McGuirk, não somente é denunciada na esfera literária, mas na própria esfera discursiva masculista, o que indica uma relação de equivalência entre ambas.

Se analisamos que “Ova completa” dá título não somente a esse poema, mas ao livro, essa paronomásia nos conduz a pensar que se trata de uma “ova” de poemas (e não podemos deixar de pensar que, no português, a ideia de “ova” refere-se a uma imagem “amórfica”), o que significa que não são “produtos” prontos e completos elaborados a partir de um domínio sobre a tradição literária e cultural.

O mesmo poderíamos pensar sobre o título *Um útero é do tamanho de um punho* (que, como vimos no capítulo anterior, não só nomeia o livro como também um poema) frase que dialoga com um símbolo da luta feminista, de um punho levantado, e que, ao mesmo tempo, escancara o discurso científico que pretende “medir” as partes do corpo e “transmitir” esse conhecimento da medição didaticamente. O título, assim, produz uma paródia do discurso científico, à maneira do que “ova completa” produz com o discurso etimológico e antológico, e indica, assim, que os poemas do livro, lidos a partir desse título, são poemas precisamente porque confrontados com a linguagem que historicamente disciplina e especifica.

Podemos ainda arriscar outra aproximação entre os títulos dos livros em questão. Se a partir de “ova” pensamos em “ovário”, evoca-se também o discurso biológico como aquele que legitima o pertencimento dos sujeitos a determinados lugares discursivos, algo que também se questiona com “um útero é do tamanho de um punho”, já que a linguagem utilizada é propriamente a biológica. Nesse sentido, podemos perceber a indicação de que é preciso pensar na natureza também como discursiva. Isso é o que nos demonstra, por exemplo, Donna Haraway, em *Ciencia, cyborg y mujeres* (1995). A autora empreende uma discussão sobre a invenção da natureza, sobre a constituição dos discursos científicos e sua implicação para os estudos e a política feminista. Para a autora, “Al construir la categoría naturaleza, las

---

<sup>26</sup> Analogamente, inclusive, ao que fizera Ana Cristina Cesar e sua “Correspondência incompleta”.

ciencias naturales imponen límites a la historia y a la formación personal. Por lo tanto, la ciencia forma parte de la lucha por la naturaleza de nuestras vidas.” (HARAWAY, 1995, p. 72). Acrescenta ainda a autora que:

La ingeniería humana trataba de construir un control jerárquico según el modelo del organismo individual, en cuyo nivel más elevado estaba el sistema nervioso. Este modelo organísmico facilitó la concepción de la sociedad como un todo armonioso, equilibrado, con buena distribución de la función. Las interrelaciones de los sistemas nervioso y reproductor, los dos principales mecanismos integradores del organismo, facilitaron un microcosmos de la vida, incluida la vida social (superorganismo). (HARAWAY, 1995, p. 78).

Notemos, assim, o quanto em ambos os títulos coloca-se em jogo uma esfera discursiva que se pretende total, teológica, verdadeira. Essa lógica, ao longo dos poemas, não necessariamente destrói-se, mas se desmonta na medida em que se mantém a mesma e deslocada simultaneamente. Tanto em *Ova completa*, pela paronomásia, quanto em *Um útero...*, pela própria operação da frase que se põe verdadeira, o que desnivela é a própria língua.

Assim, a compreensão da paródia a que os títulos nos conduzem não se refere a um gênero literário que se apropria de outros textos ou outras formas e os ridiculariza ou os critica, lógica que parece reforçar a poesia como produção privilegiada e pertencente a uma esfera “separada”, isto é, a esfera “artística”, o que, por sua vez, pode reinstaurar a figura do “artista” como “genial”. Se, como vimos, a operação profanatória da paródia não se constitui de uma intertextualidade que “naturaliza” os usos, mas que os mantém tensos e desnivelados, não podemos pensar *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho* como obras completas que complementam um projeto literário.

Não podemos, assim, reduzi-las ao pertencimento a uma geração de poetas que utilizam determinado procedimento que, por sua vez, advém de uma tradição, ainda que essa tradição seja a tradição da “ruptura”. A paródia compreendida como gênero literário acompanha a produção artística desde a antiguidade, e no lugar de pensarmos em que medida, nas poetas aqui em questão, ela é sintoma da continuidade de um projeto ou pode ser diagnóstico de uma definição do nosso tempo,

isto é, a produção “pós-moderna” por excelência, cabe perguntarmo-nos em que medida ela aponta para a tarefa que se mantém, hoje, ainda urgente: a de profanar o Improfanável.

O paradoxo que o gesto imitativo e de apropriação presente nos poemas lidos anteriormente parece colocar-nos, portanto, diz respeito à postura que poderíamos chamar “atrás da crítica” que eles solicitam. Isto é, a relação entre as formas e os conteúdos do poema somente interessam na medida em que são relacionais, e não somente no sentido de relações entre diversos campos ditos artísticos ou não artísticos estabelecendo-se suas diferenças. “Atrás da crítica”, assim, precisamente no sentido de operar no seu limite.



#### 4. CRÍTICA LITERÁRIA, CRÍTICA FEMINISTA: IMPASSES

*Refazer a história envolve  
uma negociação com as  
estruturas que produziram  
o indivíduo como agente da  
história.*

(Gayatri Spivak)

Afirmamos, incorporando a perspectiva de Giorgio Agamben, que os poemas de *Um útero é do tamanho de um punho e Ova completa* profanam o “Improfanável”, o qual, na discussão do filósofo italiano, constitui-se da “religião capitalista”. Arriscamos dizer que é possível ler por essa via do “Improfanável” os discursos que se mobilizam e são “usados” nos poemas das obras referidas uma vez que eles, semelhantemente a essa “religião capitalista” a que Agamben se refere, impõem-se como se não pudessem ser profanados – lembremos que Agamben sustenta que o Improfanável pode não ser de fato tal, mas funciona ou coloca-se como se fosse.

Na discussão do filósofo italiano, o que faz da “religião capitalista” impossível de se profanar são as suas duas faces: o consumo – em que o objeto é constituído já de uma inapreensibilidade instituída pelo fetiche – e o espetáculo – em que os objetos se exibem como já separados de si. Essas duas esferas criam uma impossibilidade de *uso*, isto é, de *profanação*. De algum modo, poderíamos dizer que é a isso a que se referia Frederic Jameson quando, ao discorrer sobre o pastiche, afirma que este perdera toda a possibilidade cômica que a paródia carregava, o que nos conduz a pensar que esta, portanto, produzia um deslocamento análogo à profanação, embora as colocações de Jameson estivessem muito mais alinhadas a uma percepção hegeliana da história. Jameson não fez a importante ressalva que nos permitiria não pressupor que a impossibilidade de profanação seja inevitável. O que podemos pensar, a partir de Agamben, é que a “religião capitalista” oculta que a “evidência” de sua impossibilidade de profanar é um efeito, uma *aparência*.

Vimos que, apesar de não se restringirem às duas esferas constitutivas da “religião capitalista”, os discursos apropriados e deslocados nos poemas aqui em questão funcionam de forma análoga. Isso pode ser afirmado quando analisamos que se trata de discursos

hegemônicos que se constituíram como “fundadores” dominantes da história, da cultura, e dos seus modos de legibilidade. Este é o caso dos discursos científicos, biológicos, acadêmicos que lemos nos poemas de *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho*. Observamos que os poemas reencenam justamente o “efeito de verdade” dos discursos. Podemos dizer que essa encenação coloca esses discursos na ordem do “Improfanável”, portanto, justamente porque demonstra que o seu funcionamento, também, depende da destituição da possibilidade de uso. Isso se torna mais evidente quando analisamos, tal como veremos, especificamente a questão em torno do feminino.

Essa questão perpassou, ainda que não de forma detida, os capítulos anteriores, ao lermos as problemáticas em torno da repetição e da paródia. Podemos perceber que parte das teorias e críticas sobre esses usos da linguagem baseiam-se em termos intimamente relacionados aos que sustentam discursos em torno da sexualidade e do gênero femininos. Trata-se, por exemplo, das dicotomias “mente/corpo”, “intelecto/corpo”, “língua articulada/língua desvairada”, “progresso/fracasso”, sendo que, historicamente, as mulheres sempre estiveram forçadamente atreladas aos segundos termos das respectivas dicotomias.

Buscaremos, nas linhas a seguir, ensaiar ainda outras questões sobre a profanação do “Improfanável” no que concerne ao feminino e aos discursos sobre o feminino. Ler *Um útero é do tamanho de um punho* e *Ova completa* requer atravessar(-se) por essa questão. É inclusive com certo desconforto que afirmamos isso, no singular, “o feminino”, uma vez que os poemas, nessas obras, parecem provocar a tentativa de uma definição unívoca e essencialista. Por outro lado, ao mesmo tempo, exigem-nos uma postura atenta aos impasses dessa discussão: se não podemos definir o que é “feminino” quais são as possibilidades de falar a partir desse(s) lugar(es)? Como pensar o lugar da indefinição sem que se dissolva a força política ou subversiva do poema e mesmo da identidade? Em que consiste essa força e o que a autoriza? E, antes, o que significa dizer que os poemas têm como tema central “o feminino”?

#### **4.1 O feminino: o indefinido, o difuso?**

Vimos, com poemas como “La diséccion”, “Um útero é do tamanho de um punho”, “Ova completa” e “La antología”, que a contestação da lógica que separa o conhecimento por especificidades atravessa-se pela contestação da lógica biológica que constrói a sexualidade e o gênero femininos. Nesse sentido, o que os poemas

colocam em cena se relaciona intimamente às problemáticas que os estudos teóricos e críticos feministas têm perseguido. Como têm nos mostrado esses estudos, a produção do conhecimento com base nos pressupostos logocêntricos está diretamente associada ao falocentrismo.

A denúncia que se pode observar, tanto em *Ova completa* como em *Um útero...* da hegemonia dos discursos falocêntricos é uma das chaves principais pelas quais ambas as obras são lidas. Não necessariamente essa recepção está restrita ao campo específico da crítica literária feminista, se observarmos que a autoria da maioria das resenhas sobre *Um útero...*, tipo de produção crítica mais numerosa sobre o livro, não se situa predominantemente nessa área; e sobre Thénon encontramos somente dois trabalhos que se pode identificar como sendo desse viés, que é o de Bernard McGuirk, associado aos estudos pós-coloniais, e o de Susana Reisz<sup>27</sup>. O que nos interessa não é reconfirmar lugares dentro de uma genealogia feminista, mas precisamente partir de um dos atributos que consideramos mais importantes desses estudos: manter os problemas.

Falamos de “problemas” no sentido que afirma Judith Butler, em Prefácio ao seu livro *Problemas de gênero* (1990) da edição brasileira:

No discurso vigente na minha infância, criar problema era precisamente o que não se devia fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e a sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômeno que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da artimanha sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor forma de tê-los. (BUTLER, 2017, p. 7).

Interessa-nos, dessa forma, discutir como, além de nos apontarem para o fato de que os discursos hegemônicos se sustentam pelo falocentrismo – questão central para a crítica literária feminista –, os poemas aqui estudados colocam em cena problemas – no sentido que Judith Butler formula – que nos permitem atenção a algumas armadilhas

---

<sup>27</sup> Cf. REISZ, Susana. **Voces sexuadas**: género y poesía en Hispanoamérica. Universitat de Lleida, 1996.

do próprio gesto crítico. Vimos, no capítulo anterior, que os poemas nos exigem uma posição não-fundadora. A seguir, tentaremos pensar como, além disso, os poemas nos colocam em tensão com os termos a partir dos quais podemos ler essa crítica contra o discurso fundacional.

el struss  
 uno de los grandes males  
 que afectan a la womanidad  
 antes se llamaba stress  
 y antes strass  
 o Strauss  
 es como un vals trastabillado  
 por la mujer sin sombra  
 no hay drama  
 está borracha  
 borracha la puerca

el struss

(THÉNON, 2012, p. 162)

Neste poema de *Ova completa*, a citação a “Strauss” e a menção à valsa nos conduz a Johann Strauss, o pai dessa dança, mas, também, a Richard Strauss, se consideramos a citação à famosa ópera “a mulher sem sombra”. Cabe focarmos na citação ao primeiro, uma vez que é em torno dessa dança – mais exatamente de sua inoperância – que o poema gira. A valsa não ocorre, e não há drama, pois a contraparte, que o poema nos indica ser feminina, está “borracha”, “tropeça” (“trastabillada”). Essa mulher se reduz a um nome sem sentido, “el struss”, a um lugar insignificante.

Se, por um lado, o poema joga com essa insignificância como forma de resistência a uma representação totalizante (representada pela valsa em que se tropeça, em que não se dá o passo); por outro, essa interpretação se intercepta se detivermos atenção ao fato de que a contestação de uma lógica fundante possui armadilhas quando colocada nesses termos. Isto é, se, por um lado, essa ebriedade e incorrespondência ao passo da dança podem ser lidas como quebra às expectativas (da dança ou da sobriedade, ou seja, a regras que ditam modos de se comportar socialmente), por outro, indicam também o perigo de uma total anulação pela ausência de significação.

Esse “struss” aparentemente genérico nos conduz a problematizar quais seriam os “males que afectan la womanidad”, isto é,

se podemos falar de uma “womanidad” no singular e se esse espaço de falta – representado pelo “passo” da valsa que não é dado – seria mesmo o único reservado ao “feminino”. A insignificância do vocábulo “struss” indica a ausência de uma identidade para essa “mujer borracha”. É importante observarmos que essa insignificância é tão ou mais violenta que a generalização expressa no verso em que se diz “males que afectan la womanidad”.

O pensamento do feminino a partir do espaço da falta é recorrente desde as formulações freudianas sobre o complexo da castração e carrega consequências bastante significativas. Paula Glenadel, em seu artigo “Do pé à dança: Chaussure, de Nathalie Quintane”, demonstra-nos alguns pontos importantes dessa problemática. Glenadel parte do prosseguimento que Sarah Kofman, em livro no qual discute sobre as formulações de Derrida, dá à discussão derridiana sobre a diferença sexual. O filósofo francês afirma que a *metafísica* é “falo-logo-cêntrica” e não permite a adequada abordagem sobre essa diferença.

O argumento de Kofman, segundo Glenadel, vai na direção de observar que em Freud se opera uma “rejeição da feminilidade pelos dois sexos, cujos sintomas são, no homem, a angústia da castração, na mulher, a inveja do pênis, rochedo contra o qual se chocaria qualquer análise, fato biológico intransponível.” (KOFMAN, 1984, apud GLENADEL, 2003, p. 132). Kofman, assim, busca discutir o que estaria por trás dessa concepção e afirma que “a ‘teoria’ da inveja do pênis é uma especulação, uma ficção, uma reação ao pânico que provoca o sexo da mulher, da mãe; pânico análogo ao que suscita o desmoronamento do trono e do altar.” (KOFMAN, 1984, apud GLENADEL, 2003, p. 132).

Para Glenadel, que concorda com Kofman, o *fetichismo*, todavia, permite que se conteste essa teoria, uma vez que, conforme relembra Glenadel, formulação dada pelo próprio Freud, o fetiche substitui não “a coisa mesma”, mas o falo “fantasmático”. “Assim, ao criar a mãe fálica, o fetichista instala-se na margem da metafísica, representando por sua posição a ‘natureza’ do fetiche, que ‘em sua própria função, tem uma estrutura de borda.’” (GLENADEL, 2003, p. 133).

Glenadel evoca a importante interrogação de Kofman sobre a posição desconfiada de Freud quanto ao fetichismo: “por que Freud considera esta solução como patológica (por que a inveja do pênis é uma ‘melhor’ solução, permitindo relações heterossexuais avaliadas como ‘normais’), em suma por que é tão ruim ser fetichista.” (KOFMAN,

1984, apud GLENADEL, 2003, p. 133). Uma possível resposta a isso seria a de que as perversões perturbam porque “aparecem como potencialmente revolucionárias: elas podem abrir um lugar de contestação da ordem falocêntrica. *Podem abrir*: mas é sabido que muitas perversões se escondem às margens de um falocentrismo que não contestam.” (GLENADEL, 2003, p. 133, grifo da autora).

O fetiche, conforme ressalta Glenadel, substitui o falo fantasmático da mãe, por isso substitui o que jamais existiu:

Por aí mesmo, ele excede a lógica do binarismo sexual masculino/feminino. Com Derrida, baseado especialmente na obra de Jean Genet, Kofman aponta essa oscilação fetichista entre feminino e masculino, que encena o abalo do edifício falocêntrico, da cultural ocidental como ereção falocêntrica. (GLENADEL, 2003, p. 133)

Glenadel demonstra que a própria estrutura por meio da qual o fetiche é pensado – que denuncia o “falo-logo-centrismo” freudiano detectado por Derrida na metafísica – permite, por sua construção fictícia, um deslocamento que a subverte. Veremos que essa discussão empreendida por Glenadel a partir de Kofman dialoga com a noção de performatividade colocada por Butler, porém, antes de adentrarmos nisso, vale nos mantermos em alguns pontos importantes que essa discussão sobre a relação entre o feminino e a falta significa para os estudos feministas.

O contexto de publicação de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1991), de Judith Butler, se dá em um momento em que se mostra importante para a teoria feminista, sobretudo a estadunidense, a discussão em torno da identidade “feminina” e da categoria “mulher”, questão que carrega um obstáculo diante da imensa pluralidade que seria necessário considerar nessa formulação. Nesse sentido, o feminismo recebe críticas no que concerne à sua pretensão de abarcar no sujeito “mulher” a imensa diversidade de sujeitos que o feminismo gostaria de representar. Segundo Butler,

em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação é almejada. Mas política e representação são termos polêmicos. Por um lado, a *representação* serve

como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. (BUTLER, 2017, p. 18).

Butler afirma que, para a teoria feminista, a criação de uma linguagem e de uma representação para as mulheres era importante no sentido de se construir sua visibilidade. Por outro lado, essa representatividade passou a ser questionada inclusive internamente nos movimentos feministas.

O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do “sujeito” como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres. Os domínios da “representação” política e linguística estabeleceram *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeitos têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida. (BUTLER, 2017, p. 18).

Butler coloca de maneira contundente o problema da identidade na teoria feminista, contudo, esse impasse adquire também outros desdobramentos se consideramos os riscos de se retornar ao silenciamento desses sujeitos. No âmbito da crítica literária, os estudos feministas nos demonstram que se torna um perigo certa apropriação do “feminino” como “difusão”, como “vazio” quando a mobilização disso se torna de fato uma reafirmação do apagamento que se construiu ao longo de toda a história. O impasse, assim, consiste precisamente em questionar a linguagem que pretende representar o sujeito “as mulheres” ao mesmo tempo que cautelosamente não legitimar seu desaparecimento.

Heloísa Buarque de Hollanda chama atenção sobre essa questão em “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil”<sup>28</sup>. Heloísa ressalta algumas diferenças essenciais entre as teorias feministas e as pós-estruturalistas (acreditamos que ela esteja se referindo a certo estruturalismo, não sendo possível generalizar). Afirma a autora que

Se as novas teorias antitotalizadoras falam de uma crise da representação, o feminismo fala exatamente da necessidade de uma luta pela significação. Por outro lado, num momento em que se apregoa o fim da história, do social e do político, a crítica feminista passa a insistir na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas. Ainda que não excludentes, as teorias feministas e o pensamento pós-moderno parecem apontar, com clareza, para diferentes campos de contestação. (DE HOLLANDA, apud SÚSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 15-16)

Contudo, a autora ressalta que, na esteira do que coloca Gayatri Spivak, passa a ser necessário questionar, dentro da própria prática da teoria e da crítica feministas, a herança dos pressupostos e alicerces imperialistas que “denunciaria uma possível cumplicidade entre o pensamento feminista metropolitano e certas ideologias racistas e colonialistas” (DE HOLLANDA, apud SÚSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 15-16). Os estudos feministas, portanto, passam também a discutir sobre a ideia da pluralidade advinda da lógica do mercado:

O ponto principal dessa discussão seria o questionamento do pluralismo neoliberal e da consagração de uma falaciosa “retórica da diferença”, que estaria, na realidade, bloqueando o sentido real de uma “política da diferença”, capaz de restituir às margens, seu valor polêmico (DE HOLLANDA, apud SÚSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 15-16).

---

<sup>28</sup> Trabalho realizado para o Colóquio “Celebración y Lecturas: La Critica Literária en Latinoamerica”, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 20-24 de novembro de 1991. A versão que aqui utilizamos se encontra em “Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas”.

Em *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (1994), Heloisa Buarque de Hollanda discorre ainda sobre essa questão e nos lembra de que as preocupações do pós-estruturalismo quanto ao problema da representação se relacionam com a pauta da crítica feminista que denuncia os processos de legitimação de certas representações sobre outras. A autora, porém, ressalta que há uma essencial diferença entre ambas as teorias, pois as teorias feministas têm como preocupação e compromisso “a articulação crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria ‘mulher’” (DE HOLLANDA, 1994, p. 9). Assim, afirma Heloísa que

É interessante observar como, apesar do reconhecimento explícito da importância política e epistemológica das teorias críticas feministas, o pensamento acadêmico pós-estruturalista, numa sutil e questionável apropriação destas teorias, investe na ideia da existência de um sujeito difuso e descentrado, muitas vezes nomeado "feminino". O problema que se coloca aqui é que, por meio de uma possível reuniversalização da subjetividade feminina, a eficácia discursiva e teórica do feminismo e sua recusa de base às perspectivas essencialistas terminam por serem comprometidas” (DE HOLLANDA, 1994, p. 9).

É nesse sentido também que se torna uma armadilha a “retórica da diferença” e a identificação da mulher como “o outro”. No caso especificamente do Brasil, e demais países “periféricos”, isto é, também a América Latina, Heloisa demonstra que há ainda outros impasses, sobretudo relacionados ao processo de construção dos discursos nacionais. Nesse contexto, os estudos feministas precisaram se questionar: “Que papel teria sido atribuído às mulheres nos discursos que imaginaram a nação brasileira?” (DE HOLLANDA, apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 21).

Segundo Heloísa, se analisamos rapidamente os romances tidos como fundadores da nacionalidade, como os de José de Alencar, perceberemos “a presença da mulher constituída como o ícone nacional por excelência”. Isso se dá não só em razão de ser “o locus privilegiado da invasão e da colonização, mas, sobretudo, das estratégias de ‘naturalização’ e ‘harmonização’ dos conflitos entre elementos antagônicos das lutas pela consolidação nacional, como é claramente o

caso de Iracema e do Guarani.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 21).

Tal papel na construção nacional não é reconhecido pelas escritoras mulheres, de modo que se “revela a enorme dificuldade que as mulheres sempre demonstraram em situar-se no quadro sócio-histórico da formação nacional e do desconforto na relação com os sentimentos patrióticos ou nacionalistas.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p.23). Contudo, se, no século XIX, a questão da identidade nacional, como afirma Heloísa, implicava em um problema com relação às questões étnicas, de gênero e de classe, essas questões se tornavam ainda mais intensamente complexas na reconstrução dessa identidade nacional por parte das vanguardas do início do século XX.

Afirma Heloísa que “permanece hegemônico desde então, o design modernista de uma identidade ‘sem nenhum caráter’, mutante e carnavalizante que conforma, de maneira significativa, os discursos das artes, da política e da academia no Brasil.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 23). A proposição da vanguarda modernista de pensar a identidade cultural brasileira a partir da “antropofagia” é ainda bastante importante, afirma Heloísa, para o pensamento e a elaboração da identidade cultural brasileira. Entretanto, no lugar de corroborar sem dissonância com esse modelo antropofágico, o que Heloísa salienta é justamente um ponto de intrincamento. Afirma a autora que “o assunto é quente”, mas é pertinente evocar a noção de “diferença” presente na elaboração dessa concepção antropofágica, “que, salvo engano, ainda reverbera no processo de construção da subjetividade da mulher e do negro brasileiros.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 23).

Heloiisa relembra-se de que Oswald de Andrade, que lança em 1928 o Manifesto Antropofágico, embasou-se nos ensaios sobre o Canibalismo de Montaigne. Conforme a autora, neste ensaio, “o que salta aos olhos e que vai se tornar o ponto chave do manifesto modernista é a observação de que os canibais escolhiam para devorar apenas aqueles prisioneiros que resistiam totalmente à assimilação.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 23). Nesse sentido, é possível detectar, no gesto antropofágico, uma “extrema fascinação com a diferença e com a alteridade”. No caso da concepção da antropofagia por parte da vanguarda modernista, a “devoração da diferença”, acrescenta a autora, é pensada também a partir do gesto que, após a trituração, elimina o “que não interessa” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 23-24).

Esse projeto, portanto, carrega uma relação ambígua com a alteridade, que, segundo Heloísa, manifesta-se nos mitos brasileiros sobre raça e gênero, que “reproduzem com fidelidade a ambivalência entre esta forte fascinação com a diferença e a preferência por assimilá-la apenas parcialmente.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 24). Desse modo, é recorrente, no pensamento da antropofagia, “uma ambivalência estrutural e de uma desordem carnavalizante e pré-lógica, um tipo de perversão polimorfa constitutiva da nossa realidade social, na qual a ordem social e moral é constantemente subvertida.” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 24).

Os estudos feministas tem de se confrontar, portanto, não somente com a figura da mulher construída como emblema – dentre outros – de uma harmonização de opostos, a partir de uma lógica “que absorve, aparentemente, com naturalidade e extrema cordialidade tudo que ‘não é seu’” (DE HOLLANDA apud SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 24), como também precisa buscar estratégias que permitam atenção a armadilhas da lógica antropofágica cujos perigos residem na “assimilação” somente da diferença que interessa.

Por conta disso, Heloísa afirma que “o recente impulso dos estudos sobre os processos da subjetividade feminina nos países ‘periféricos’, entre os quais está o exame dos discursos nacionalistas no Brasil e na América Latina, pode ser visto como uma abertura possível para a revitalização das teorias críticas feministas contemporâneas.” (DE HOLLANDA, 1994, p. 16). Isso porque “a própria especificidade da condição da mulher nestas sociedades vem impondo a problematização dos modelos teóricos feministas europeus e norte-americanos.” (DE HOLLANDA, 1994, p. 16). Essa postura crítica quanto a esses modelos pode ser vista no que aponta Gayatri Spivak, que atenta para a armadilha de se universalizar, mundializar as heterogeneidades.

A terceira parte do grande poema da última seção de *Um útero...*, intitulada “Livro rosa do coração dos trouxas” pode nos auxiliar a pensar essas questões:

III.  
 as mulheres são  
 diferentes das mulheres  
 pois  
 enquanto as mulheres  
 vão trabalhar  
 as mulheres ficam

em casa  
 lavando a louça  
 e criam os filhos  
 mais tarde chegam  
 as mulheres  
 estão sempre cansadas  
 vão ver televisão.  
 (FREITAS, A., 2013, p. 85)

O que o poema parece encenar é algo semelhante ao que vimos na leitura da série “3 poemas com o auxílio do google” no primeiro capítulo deste trabalho, uma vez que há um jogo com o efeito de uma “multiplicidade”. Mencionamos brevemente, ao lermos essa série, por exemplo, o poema “a mulher quer”, que a compõe, com a discussão a partir da pergunta “o que querem as mulheres?”, que a pluralidade para a qual a pergunta se desloca na contemporaneidade evidencia menos uma eficácia em lidar com o problema da identidade do que a presença da tentativa, ainda, de se buscar respostas para esse “desejo” que continua “incomodando”.

Nesse sentido, é interessante observar como o fragmento do poema acima nos exige que estejamos atentos a não “cair” na armadilha de afirmar somente que se conclamada uma “diferença”, uma vez que, ainda que “as mulheres” sejam “diferentes das mulheres”, ambas as referências às “mulheres” estão carregadas de estereótipos, o que parece permitir menos uma “emancipação” do que uma reiteração desses estereótipos (que, é claro, é uma encenação, como vimos no capítulo primeiro).

Leiamos, em paralelo, o poema que abre a sessão “Mulher de” de *Um útero é do tamanho de um punho*:

### **mulher de vermelho**

o que será que ela quer  
 essa mulher de vermelho  
 alguma coisa ela quer  
 pra ter posto esse vestido  
 não pode ser apenas  
 uma escolha casual  
 podia ser amarelo  
 verde ou talvez azul  
 mas ela escolheu vermelho  
 ela sabe o que ela quer  
 e ela escolheu vestido

e ela é mulher  
então com base nesses fatos  
eu já posso afirmar  
que conheço o seu desejo  
caro watson, elementar:  
o que ela quer sou euzinho  
sou euzinho o que ela quer  
só pode ser euzinho  
o que mais podia ser  
(FREITAS, A., 2013, p. 31)

Quase como se estivesse respondendo ao poema, Hélène Cixous, em *La risa de la medusa*, afirma que a pergunta “o que ela quer?” que se faz à mulher e a qual a própria mulher acaba se fazendo, institui-se pois não há lugar para seu desejo na sociedade. Essa pergunta encobre, na sua perspectiva, uma outra pergunta “más inmediata y más urgente: «¿cómo gozo?» ¿Que es el goce femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe?” (CIXOUS, 1995, p. 41).

Nesse sentido, a pergunta “o que ela quer?” tem um peso histórico cujo legado às mulheres nos deu a conhecer, por exemplo, Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa*, quando demonstra que a visão sobre a sexualidade das mulheres, advinda de uma concepção mecanicista do corpo, foi se construindo para servir às atividades produtivas capitalistas, sendo, portanto, imediatamente demonizada qualquer atividade sexual feminina que estivesse fora dessa noção reprodutiva. Cabe mencionarmos que a chave de busca “a mulher quer” – referimo-nos novamente ao poema da série das “googlagens” – evidencia-nos que o inventário desse legado ainda se mostra inegavelmente presente.

Mas retornemos ao fragmento do poema “Livro rosa do coração dos trouxas”, e vejamos que não há indícios de que a afirmação de que “as mulheres são/diferentes das mulheres” – assim como em “mulher de” e “a mulher quer” – seja também proferida por uma mulher. Esses seres definidos como “as mulheres” são assim indicados como terceiras pessoas, como seres, em última instância, que não têm acesso ao significante.

Nesse sentido, se simplesmente afirmamos que os poemas, por tratarem das mulheres “no plural” têm como efeito o questionamento das identidades prontas, e, por consequência, a reclamação de uma diferença expressa pela multiplicidade, estaremos ignorando que a

afirmação da diferença pode não estar a serviço de uma real emancipação e, inclusive, correndo o risco de retirar a historicidade desses discursos.

A “difusão” de sentidos, assim, requerida por certos estudos pós-estruturalistas, como sorte de atributo “feminino” que permite desestabilizar os discursos, como bem aponta Heloísa Buarque de Hollanda, pode estar a serviço da manutenção desses discursos hegemônicos.

Voltando, ainda, ao poema “mulher de vermelho”, notemos que os versos “então com base nesses fatos/ eu já posso afirmar” nos conduzem a algo que vínhamos ressaltando até então e diante do qual nos deteremos mais aprofundadamente: a maneira como a linguagem produz a aparência de naturalidade dos discursos. Sobretudo no que concerne ao feminino isso é mais evidente, se nos damos conta de que a biologia, utilizada para salientar a diferença sexual, é a linguagem cuja “naturalidade” não se costuma contestar.

#### **mulher de um homem só**

lá vem a mulher  
de um homem só  
só pela rua deserta  
em sua bicicleta  
sem bagageiro

está passando  
a mulher de um homem só  
só pela rua deserta  
em sua bicicleta  
sem bagageiro

acabou de passar  
a mulher de um homem só  
só pela rua deserta  
em sua bicicleta  
sem bagageiro

silêncio  
(FREITAS, A., 2013, p. 38)

É interessante pensarmos que “mulher de um homem só” nos remonta, por contraste, ao célebre soneto “A uma passante”<sup>29</sup> de Baudelaire, de que aquele parece funcionar como espécie de releitura. Sobre o soneto, Walter Benjamin afirma que

O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista. O nunca da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão aparentemente frustrada, só então, na verdade brota do poeta como uma chama (BENJAMIN, 1994, p. 42)

Embora “essa mulher que passa” também no poema de Baudelaire, como nos relembra Benjamin, seja anônima, há nessa experiência do olhar algo de sublime, de maravilhoso. Diferentemente de “A uma passante”, a “mulher de um homem só” não provoca nenhuma sensação sublime, não se trata de uma visão experienciada por ou que provoca um maravilhamento. Pelo contrário, essa mulher é mantida em seu anonimato insignificante (e os atributos que contribuem para essa insignificância são inclusive externos a ela: a bicicleta sem bagageiro, o fato de ser de um homem só), quase sem subjetividade. A repetição das estrofes em “mulher de um homem só” produz um efeito de monotonia da cena; não um entorpecimento, portanto, mas uma anestesia semelhante ao efeito que Warhol intencionava atingir; uma espécie de retrato banal e completamente “sem graça”, mas que ao mesmo tempo perturba.

O poema não só apresenta um lugar comum da visão da mulher como “mulher de um homem só”, mas nos mostra o quanto essa imagem solicita ou faz rememorar a imagem da mulher passante como aquela que inspira desejo, e que é também por isso objetificada, sendo de qualquer maneira, este ou aquele, sempre um olhar imperativo que violenta. Isso é o que há de mais perturbador no poema: há uma espécie

---

<sup>29</sup> Segue o poema: “A rua em torno era um frenético alarido./Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,/Uma mulher passou, com sua mão suntuosa./Erguendo e sacudindo a barra do vestido// Pernas de estátua era-lhe a imagem nobre e fina./ Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia. / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,/A doçura que envolve e o prazer que assassina.//Que luz... E a noite após? — Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez./ Não mais hei de te ver senão na eternidade?// Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 344-345).

de drama na cena que fica sem ser dito, mas que acaba despontando na “narrativa” em sua monotonia e pela repetição. O silêncio, do fim do poema, é também o do leitor, que não consegue resolver a cena, apesar de ela ser aparentemente muito “simples”, sem enigmas. É quebrada, portanto, a imagem da mulher que “provoca” (como vemos em “mulher de vermelho”) mas ainda assim o olhar sobre essa mulher a subjuga como um sujeito dessubjetivado reduzido ao silêncio.<sup>30</sup>

Nesse sentido, lidas em conjunto, “mulher de vermelho” e “mulher de um homem só” parecem constituir duas faces de um mesmo gesto<sup>31</sup>. É claro, todavia, que os poemas não estão apenas reafirmando esses lugares discursivos. Ao contrário, e o que nos parece menos arriscado pensarmos, veremos que poderemos discuti-los a partir de uma relação “performativa”, nos termos colocados por Judith Butler. Antes de adentrarmos nisso, o que é importante salientarmos por ora é que “el struss” e a série “mulher de” – esta, inclusive, com seu título “em aberto”, como se coubesse ao leitor preencher esse complemento e fazer dessa leitura o que bem entender; ou como se as possibilidades de preenchimento fossem tantas quantas se acham, por exemplo, no “google” –, confronta-nos com o dilema: como ler esse “feminino”?

Tanto a “pluralidade” que “mulher de” – ainda que aparentemente – evoca, como a “indefinição” que vemos em “el struss”

---

<sup>30</sup> Pensamos, assim, que aquilo que Butler afirma sobre o fato de que “o bebê só se humaniza no momento em que a pergunta “menino ou menina?” é respondida.” e que “As imagens corporais que não se encaixam em nenhuma desses gêneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece.” (BUTLER, 2017, p. 193-194) pode ser estendido para “a mulher” quando observamos que ela é, também, destituída de sua humanidade – ainda que exerça a contraparte da estrutura binária – quando percebemos por exemplo a generalização que a elas é atribuída, evidenciada pelos poemas aqui em questão.

<sup>31</sup> Em *Calibã e a bruxa*, obra já citada neste trabalho, Silvia Federici sustenta que, como consequência da concepção histórica sobre o corpo como algo que deve ser disciplinado, a racionalização da sexualidade levou à demonização da sexualidade feminina: “A caça às bruxas não resultou em novas capacidade sexuais nem em prazeres sublimados para as mulheres. Foi, pelo contrário, o primeiro passo de um longo caminho ao ‘sexo limpo entre lençóis limpos’ e à transformação da atividade sexual feminina em um trabalho a serviço dos homens e da procriação. Neste processo, foi fundamental a proibição, por serem antissociais e demoníacas, de todas as formas não produtivas, não procriativas da sexualidade feminina.” (FEDERICI, 2017, p. 346).

são pontos delicados que podem conduzir a armadilhas, como nos apontou Heloísa Buarque de Hollanda. Nesse sentido, é como se os poemas nos confrontassem com “as vísceras” do gesto de leitura, de modo que precisamos sempre estar atentos às consequências ativas desse gesto para a reafirmação dos discursos que historicamente provocaram exclusão.

#### 4.2 Quem dita “o feminino”?

##### **alcachofra**

amélia que era a mulher de verdade  
fugiu com a mulher barbada  
    barbaridade  
foram morar num pequeno barraco  
às margens do rio arroio macaco  
    em pedra lascada, rs

primeiro a solidão foi imensa  
as duas não tinham visitas  
    nem televisor  
passavam os dias se catando  
pois tinham pegado piolho  
    e havia pulgas no lugar

“somos livres” dizia amélia  
e se atirava no sofá  
    e suspirava  
a mulher barbada também suspirava  
e de tanto suspirar  
    já estava desesperada

“gostavas mais como era antes?”  
perguntou amélia, desconfiada  
    temia que a outra  
pensasse no circo  
pois agora passavam os dias  
    só as duas no barraco

a mulher barbada sempre fora  
de poucas e preciosas palavras  
    quase nem falava

assentia com a cabeça, balançava-a  
se não concordava, como os simples  
ou os que perderam a língua

a mulher barbada simplesmente não sentia  
aquela necessidade de discutir  
cada coisa do dia a dia  
e amélia ficava grilada, então  
além das pulgas e dos piolhos  
era inseto pra caramba

.....  
.....  
.....

“vivo com uma desconhecida”  
disse amélia, certo dia, no barraco  
“eu vou comprar cigarros”  
disse a mulher barbada  
“tu não vais a lugar nenhum”  
disse amélia, “senta a tua bunda  
peluda no sofá  
que eu quero conversar”  
a mulher barbada bufou  
mas fez o que mandou a companheira

amélia contou de sua infância  
em pinta preta, rs  
e como era a garota mais cobiçada  
porque não tinha a menor vaidade  
e havia uns cinco rapazes pelo menos  
que pensavam desposá-la  
porque era conhecido o seu custo-benefício  
muito mais quilômetro por litro  
etc etc etc

“agora me conta de ti”

ti ti ti  
ficou ecoando a palavra  
que a mulher barbada  
mais detestava  
(depois de tu)  
“e se essa louca  
for a minha dalila?”

o que é que eu faço?  
pra onde é que eu corro?”

“sabe uma coisa que é boa pro estômago  
é chá de alcachofra”  
foi o que a mulher barbada ouviu  
sair de sua boca

.....  
.....  
.....

misteriosos pontinhos pretos  
invadiram o espaço aéreo  
dos olhos de amélia  
e amélia disse: “chega, tu não me valorizas”  
e ainda “levanta essa bunda peluda do sofá,  
faz alguma coisa”  
então a mulher barbada levantou a sua bunda  
peluda  
do sofá e fez uma coisa: pegou um navio de  
bandeira grega  
o kombustaun spontanya, e zarpou para servir  
na marinha, virou o cabo seraferydo  
dele ou dela não se teve mais notícia  
amélia voltou para pinta preta  
onde foi perdoa... promovi... esfaquea...

.....  
.....  
.....

(FREITAS, A., 2013, p. 24-27).

Começamos a ler esse poema pelos “pontinhos pretos” com os quais ficamos ao final. Esses “pontinhos” que interceptam – e que podem ser pensados como se fossem “as pulgas” ou “os piolhos” da cena da convivência entre “amélia” e “a mulher barbada” – invadem o espaço da leitura de modo a colocar o leitor defronte à ausência da palavra, como as que são cortadas no último verso da estrofe anterior aos pontinhos que finalizam o poema (“onde foi perdoa... promovi... esfaquea...”).

É como se essa interrupção, de algum modo, fosse análoga ao que ocorre quando lidamos com a história dessas duas mulheres, duas figuras emblemáticas, uma da feminilidade dócil, outra da aberração circense, cuja junção parece contestar os casais comuns. A ausência da palavra que os pontinhos pretos representam são também a impossibilidade de se referir a essa convivência entre essas duas “mulheres”.

Notemos que, ao longo dos versos, a relação delas é colocada de forma semelhante ao estereótipo da relação que se estabelece entre “homem” e “mulher”, sendo este aquele que “não levanta a bunda peluda do sofá”, e esta a que está “sempre reclamando” (“chega, tu não me valorizas”). Isto é, ainda que seja uma relação “incomum”, no poema ela é indicada por meio de estereótipos.

Para seguirmos a discussão a que esse poema nos conduz, é importante, antes, retomarmos algumas colocações de Judith Butler no citado *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Butler retoma a *História da sexualidade* de Foucault para sustentar parte de sua discussão sobre a forma como a sexualidade só existe a partir de uma discursividade que a determina. No entanto, Butler demonstra como Foucault “sustenta um ideal emancipatório não reconhecido, que se mostra cada vez mais difícil de manter, mesmo dentro do rigorismo de seu próprio aparato crítico.” (BUTLER, 2017, p. 165).

O que permite a autora afirmar isso é a introdução que Foucault faz aos diários de Herculine Barbin, hermafrodita do século XIX. A coletânea que junta os diários de Herculine é acompanhada também dos documentos médicos e legais que embasam a discussão e a determinação da sua “verdadeira” sexualidade. O principal problema que Butler observa na escrita da introdução por parte de Foucault é que ele “deixa de reconhecer as relações de poder concretas que tanto constroem como “condenam a sexualidade de Herculine” (BUTLER, 2017, p. 166) e, portanto, contradiz as próprias premissas que se encontram na *História da sexualidade*.

Na perspectiva de Butler, Foucault “parece romancear o mundo de prazeres de Herculine, que é apresentado como o ‘limbo feliz de uma não identidade’ (p. xiii), um mundo que ultrapassa as categorias do sexo e da identidade.” (BUTLER, 2017, p. 166). Afirma a autora que para Foucault “os prazeres corporais não significam imediatamente o ‘sexo’ como sua causa primária e significado último; é um mundo, afirma ele, em que há ‘sorrisos pairando à toa (p.xiii).” (BUTLER, 2017, p. 169). Butler afirma que certamente esses prazeres “transcendem a regulação que lhes é imposta”, contudo, essa análise de Foucault de um discurso

emancipatório contradiz-se com o que se afirma em a *Historia da sexualidade*.

Segundo Butler, há uma diferença, uma tensão, mais precisamente, entre a abordagem dessa introdução aos diários de Herculine e o que se coloca na *História da sexualidade* que consiste em: “Por um lado, Foucault quer argumentar que não existe um ‘sexo’ em si que não seja produzido por interações complexas de discurso e poder, e parece haver uma ‘multiplicidade de prazeres’ *em si* que não é efeito de qualquer interação específica de discurso/poder.” (BUTLER, 2017, p. 169-170).

Dessa forma, Butler alerta-nos de que, a fim de fugir de uma romantização desses prazeres de Herculine, precisamos colocar outras questões:

A questão da diferença sexual ressurge sob uma nova luz ao deixarmos de lado a reificação metafísica da sexualidade múltipla e nos indagarmos, no caso de Herculine, sobre as estruturas narrativas e convenções políticas e culturais concretas que produzem e regulam os beijos de ternura, os prazeres difusos e os frêmitos barrados e transgressores. (BUTLER, 2017, p. 172)

E ainda:

Seja “antes da lei, como sexualidade múltipla, ou “fora” da lei, como transgressão antinatural, esses posicionamentos estão invariavelmente “dentro” de um discurso que produz a sexualidade e depois oculta essa produção mediante a configuração de uma sexualidade corajosa e rebelde “fora” do próprio texto. (BUTLER, 2017, p. 173).

Voltando ao poema “alcachofra”, notemos como os versos “‘somos livres’ dizia amélia/ e se atirava no sofá/ e suspirava/ a mulher barbada também suspirava” conduzem-nos a pensar que ambas as mulheres não correspondem ao “padrão” que seus nomes ou atributos evocam. O poema faz referência à canção “Ai! que saudade da Amélia”, a partir do primeiro verso “amélia que era mulher de verdade”, e provoca uma sorte de mistura das figuras que aparecem na canção. Nesta, a exclamação “Ai! que saudade da Amélia” é feita por conta de uma mulher “exigente” (“Nunca vi fazer tanta exigência”). No poema, Amélia é também essa mulher “exigente” (“ficava grilada”/ “vivo com

uma desconhecida”), não correspondendo, portanto, ao lugar de submissão atribuído a essa figura. A mulher barbada, por sua vez, desabita o espaço circense para viver uma vida aparentemente banal, e é, além disso, não uma atração, na relação, mas sim alguém que “não sentia/ necessidade de discutir”.

Assim, se, por um lado, os versos que evocam a liberdade dessas mulheres nos conduziriam a pensar que elas não correspondem aos papéis esperados a partir do que seus “nomes” (“amélia” e “mulher barbada”) representam, por outro, elas acabam se deparando com formas de se relacionar que correspondem aos estereótipos dos casais heterossexuais, em que se encontram papéis típicos da mulher exigente e do homem que “sai para comprar cigarros”. Nesse sentido, o poema ironiza e coloca sob suspeita, assim como o faz Judith Butler, toda a pretensão de emancipação que desconsidere as práticas discursivas.

Vejamos ainda outra colocação de Butler sobre Herculine, que pode ser para nós também esclarecedora:

ao invés de entender seu corpo anômalo como a causa de seu desejo, sua aflição, seus casos e suas confissões, devemos ler esse corpo, aqui plenamente textualizado, como signo de uma ambivalência insolúvel, produzida pelo discurso jurídico sobre o sexo unívoco. No lugar da univocidade, deixamos de descobrir a multiplicidade, como Foucault gostaria; ao invés disso, deparamos com uma ambivalência fatal, produzida pela lei proibitiva, e que apesar de todos os felizes efeitos dispersivos, culmina no suicídio de Herculine. (BUTLER, 2017, p. 174).

É nesse mesmo sentido que talvez possamos ler os “finais” tanto da “mulher barbada” quanto de “amélia”, apesar de essa ambiguidade estar mais evidente na mulher barbada “fisicamente”. Com isso queremos dizer que o poema nos conduz a complexificar as relações entre “Lei” e “transgressão” e aponta para os riscos das simplificações igualmente violentas que incorremos quando privilegiamos, na leitura, os atos transgressivos sem considerar suas condições de legibilidade, mais precisamente sem considerar os lugares prontos a partir dos quais esses atos são interpretados.

Sem dúvida, assim como Butler afirma que Herculine “não fica fora das categorias do sexo, mas confunde e redistribui seus elementos constitutivos” (BUTLER, 2017, p. 176), podemos afirmar que “amélia”

e “a mulher barbada” também redistribuem os papéis dados a cada uma das figuras, todavia, essa reconstrução não se passa em um espaço romantizado.

Vejamos outro poema de *Ova completa*:

### MURGATÓRIO

olé olé  
olé olá  
yo soy el nieto  
de mi papá

olé olé  
olé olá

voy al psicólogo  
a investigar

por qué por qué  
pour quoi pour quoi  
la vie en rose  
no es pour moi

tal vez tal vez  
quizá quizá  
esto hay que verlo en  
profundidad

molta lettura  
molta poesia  
molta cultura  
molta pazzia

Nevski Stogomy  
Drugoi Igrunsky  
Gogol Andreiev  
Chejov Tiburshky

y cuando supe  
mis perspectivas  
ya me encontraba  
en la intensiva

hombre de ciencia

hombre de mundo  
oh gran maestro  
oh viejo inundo

todo supiste  
todo pudiste  
mas ahora viste  
que esto no es chiste

olé olé  
olé olá  
nadie con        testa en  
el más  
a

cá  
(THÉNON, 2012, p. 186-187)

A permuta entre “purga” e “murga” presente no título deste poema provoca uma sorte de profanação do aspecto religioso do purgatório. Em vez de um espaço em que a alma se higieniza, no “murgatório” o “el mas a /cá” intercepta as tentativas de “ver en profundidad”. Bernard McGuirk<sup>32</sup> afirmou com razão que o jogo com a forma da canção permite uma “relocação daquele espaço teológico provisório *par excellence*, o Purgatório” (MCGUIRK, 1994, p. 165). Segundo o autor, “murga” seria um grupo carnavalesco cujas canções seguem ritmos populares obscenos. Diferentemente da maioria dos poemas de *Ova completa*, a voz neste poema é masculina, todavia, não é sancionada pela mesma “hombridade” tal como ela é denunciada, por exemplo, na quinta, sexta e sétima estrofes.

Todavia, se tomamos a última estrofe, sobretudo o verbo “contestar”, veremos que, ao considerarmos dois de seus significados, convivem sentidos opostos. Primeiro, se “contestar” significa “responder”, podemos pensar que existe uma ironia com relação à eficiência do conhecimento psicológico, como bem coloca Bernard McGuirk, para lidar com “el mas a cá”, isto é, com o presente.

---

<sup>32</sup> Referimo-nos ao seu artigo já citado neste trabalho “De volta à sutura: o discurso patriarcal e a Ova completa de Susana Thénon.”

Por outro lado, se “contestar” for lido como “dizer algo com autoridade, como forma de protesto”<sup>33</sup> podemos pensar que a voz masculina aí afirma que não é possível protestar contra sua autoridade, ou que ninguém tem autoridade suficientemente para chegar ao seu “íntimo”, havendo, portanto, algo semelhante a uma preservação de um “íntimo” um “a cá” impossível de ser acessado discursivamente, como se não fosse esse “a cá” também ele construído.

A presença, inclusive, deste “más a cá” como algo ao que não se tem acesso remete ao histórico processo psicanalítico de compreensão das mulheres cujo “más a cá” não permitia respostas fáceis, como é o caso das histéricas. O que podemos perceber, assim, por um lado, é a contestação, no poema, disso que se observa na pretensão psicanalítica “científica”, ao mesmo tempo que há a pretensão de um “mas a cá” que é compreendido como algo que deve ser “descoberto”<sup>34</sup>. É nesse sentido que estamos tentando sustentar que os poemas aqui reclamam por uma atenção à maneira como podemos ser capturados por

---

<sup>33</sup> Estamos utilizando como base o dicionário disponível online: <dle.rae.es> .

<sup>34</sup> Vale, aqui, a citação – apesar de longa – a Butler: “Longe de serem *fundantes*, essas predisposições são resultado de um processo cujo objetivo é dissimular sua própria genealogia. Em outras palavras, as “predisposições” são vestígios de uma história de proibições sexuais impostas, de uma história que não é contada e cujas proibições buscam torná-la indizível. A narrativa da apropriação do gênero que começa pela postulação de predisposições exclui efetivamente seu ponto de partida, que a exporia com tática de autoampliação da própria proibição. Na narrativa psicanalítica, as predisposições são ensinadas, fixadas e consolidadas por uma proibição que, posteriormente e em nome da cultura, consegue subjugar o distúrbio criado por um investimento homossexual irrefreado. Contada do ponto de vista que toma a lei proibitiva como momento fundador da narrativa, a lei tanto produz a sexualidade sob forma de “predisposições” como reaparece arditosamente, num momento posterior, para transformar essas predisposições aparentemente “naturais” em estruturas culturalmente aceitáveis de parentesco exogâmico. Para ocultar sua genealogia como nora produtora do próprio fenômeno que ela afirma posteriormente somente canalizar ou reprimir, a lei desempenha uma terceira função: ao instalar a si mesma como princípio de continuidade lógica numa narrativa de relações causais que toma os fatos psíquicos como seu ponto de partida, essa configuração da lei exclui a possibilidade de uma genealogia mais radical das origens culturais da sexualidade e das relações de poder. O que significa exatamente inverter a narrativa causal de Freud e pensar as disposições primárias como efeitos da lei?” (BUTLER, 2017, p. 118).

armadilhas que nos fazem reproduzir discursos semelhantes aos que buscamos contestar.

Vejamos, por fim, o poema em que isso parece estar mais “evidente”:

**a mulher é uma construção**

a mulher é uma construção  
deve ser

a mulher basicamente é pra ser  
um conjunto habitacional  
tudo igual  
tudo rebocado  
só muda a cor

particularmente sou uma mulher  
de tijolos à vista  
nas reuniões sociais tendo a ser  
a mais mal vestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção  
com buracos

vaza

a revista nova é o ministério  
dos assuntos cloacais  
perdão  
não se fala em merda na revista nova)

ocê é mulher  
e se de repente acorda binária e azul  
e passa o dia ligando e desligando a luz?  
(você gosta de ser brasileira?  
de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção  
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay  
como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay  
 que tem uma mulher  
 que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde  
 as psicólogas do café freud  
 se olham e sorriem

nada vai mudar –

nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção

(FREITAS, A., 2013, 45-46)

Vemos uma ambiguidade no poema, em que a mulher é tanto uma construção no sentido de discursivamente construída, como ela é, de fato, um objeto que não tem em si identidade, isto é, que é de “tijolos à vista”. Tijolos que “servem”, vale salientarmos a simbologia, para “sustentar” uma habitação (ou uma civilização...). O que permite esse jogo, diria Judith Butler, é justamente o caráter “performativo” dos atos de fala (questão que a autora retoma a partir das colocações de Austin). Dessa maneira, o poema alerta ele mesmo para o perigo que carrega de, ao se generalizar a ideia de que “a mulher é uma construção” perderem-se os mecanismos históricos que não só construíram esse gênero como o condenaram – assim como Butler afirma sobre Herculine.

Vejamos que a afirmação de que “a mulher é uma construção”, portanto, recoloca uma questão cara aos debates sobre a desconstrução de gênero:

A controvérsia sobre o significado de *construção* parece basear-se na polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo. Em consequência, seria razoável suspeitar que algumas restrições linguísticas comuns ao pensamento tanto formam como limitam os termos do debate. Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então

como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. (BUTLER, 2017, p. 29-30, grifos da autora)

Daí que Butler afirme que o próprio corpo é em si uma construção “assim como a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de seu gênero” (BUTLER, 2017, p. 30). A ironia a que o poema parece nos conduzir é a ideia de que “os gêneros não existem”, o que, por sua vez, retira o foco da questão principal: afirmar que o gênero é uma construção não significa que ele não existe, mas, sim, que ele é construído para encenar uma naturalidade que é discursivamente constituída com base em pressupostos falocêntricos.

“A mulher é uma construção” pode nos levar, ainda, a outra problemática: a de conceber um paralelo entre “a mulher”, significante vazio, e o “corpo” sobre os quais se “constrói” ou se “inscreve”. É nesse sentido, por exemplo, que Butler salienta o problema de conceber o “corpo” como algo “pré-discursivo” – e isso a autora encontra mesmo em Foucault – sobre o qual se “inscrevem” as regras. Afirma a autora que é extremamente problemática a “imagem do corpo como matéria muda, anterior à cultura, à espera da significação, imagem esta que reitera mutuamente com aquela do feminino, à espera da inscrição-corte do significante masculino para poder entrar na linguagem e na cultura.” (BUTLER, 2017, p. 254).

Nesse sentido, aos nos confrontar quanto aos lugares ocupados pela crítica literária e nos demonstrar a genealogia desta com os processos históricos de “batalha contra o corpo”, arma-se um desafio com relação ao modo de ler a questão do feminino. Por mais que o poema possa indicar-nos, portanto, a importância da desconstrução do que se compreende como “mulher”, ele também nos indica a necessidade de não nos abstermos totalmente dessa “categoria”, já que, como afirma Federici:

se na sociedade capitalista a “feminilidade” foi constituída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos

fazer é se foi transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito em particular. Se a resposta for negativa (tal como ocorre quando consideramos a organização atual do trabalho reprodutivo), então “mulher” é uma categoria de análise legítima, e as atividades associadas à reprodução seguem sendo um terreno de luta fundamental para as mulheres — como eram para o movimento feminista dos anos 1970 — e um nexo de união com a história das bruxas. (FEDERICI, 2017, p. 31)

A questão do gênero, portanto, não é simples como afirmar que seja uma construção. A questão, para Butler, é que o gênero se fabrica *como se fosse uma essência interna* e oculta, pelas ações reificadoras, o seu próprio mecanismo construtivo. Afirma a autora, a partir da concepção de uma *performatividade*, que “os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora.” (BUTLER, 2017, p. 235). Salienta Butler, ademais, que:

Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidar o do sujeito. (BUTLER, 2017, p. 242).

Contudo, Butler aponta para uma saída, pois “Assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural.” (BUTLER, 2017, p. 253). É nesse mesmo sentido da “performatividade” que utilizamos, mencionada no capítulo anterior e no início deste trabalho, a noção de “profanação”, ainda que a aproximação entre os teóricos Agamben e Butler seja pouco usual. Isto quer dizer que o “Improfanável” que o filósofo italiano afirmara que justamente pode não ser tal, pode ser “profanado” quando se evidencia o seu mecanismo de construção como “Improfanável”.

Vimos, ao longo dos capítulos anteriores, que a maneira como se repetem os discursos nos poemas nos conduz a vê-los na sua pretensão de verdade. O que percebemos ao longo do que se tentou ensaiar neste capítulo, além disso, é que, se consideramos as colocações de Judith Butler, não somente os discursos se impõem como verdade mas também ocultam o seu caráter construtivo, o que contribui para a sua aparência de “naturalidade”.

Vemos isso se radicalizar como bem nos mostra Donna Haraway em seu livro *Ciencia, mujeres y ciborgs*, na construção das “ciências naturais” ou “biológicas” que não podem, segundo a autora, ser separadas da ficção e da instituição de poder. Os discursos sobre a natureza (os discursos que dissecam o útero), mais precisamente, a biologia, a que se pressupõe como a linguagem mais “natural” das naturezas, é também ela produzida e histórica: é linguagem. Por outro lado, os corpos são marcados por essas histórias e por isso não podem falar sobre ela senão evocando uma sorte de discurso “duplo”. Como bem salienta Spivak, em “Quem reivindica a alteridade?”: “Para refazer a história, é necessário estratégia, e assim, deve-se “falar ‘de dentro’ das narrativas emancipatórias dominantes, mesmo quando se distanciar destas.” (SPIVAK, 1994, p. 198). Isso significa, além disso, “se negar resolutamente a oferecer fantasmáticas contranarrativas nativistas hegemônicas, que implicitamente respeitam o regulamento histórico de quem tem “permissão para narrar.” (SPIVAK, 1994, p. 198).

Em outras palavras, Judith Butler diria:

Para evitar a emancipação do oprimido em nome do oprimido, temos de levar em conta toda a complexidade e sutileza da lei, e nos curarmos da ilusão de um corpo verdadeiro além da lei. Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais. (BUTLER, 2017, p. 164).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria incoerente buscarmos chegar a uma conclusão, no sentido de atingir um resultado, uma vez que nos empenhamos, ao longo deste trabalho, em escapar das armadilhas dos lugares fixos de leitura e nos deixar atravessar pelas perguntas que os poemas de *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho* colocam. Retomemos, assim, os problemas discutidos e lancemos ainda alguns apontamentos com a intenção não de um fechamento, mas, ao contrário, de uma abertura que possibilite outras leituras possíveis.

Vimos que a recepção crítica sobre o retorno das práticas neovanguardistas a formas consideradas originalmente de vanguarda se constitui predominantemente em uma valoração negativa dessa repetição. Trata-se de uma recusa a perceber a repetição fora da constatação de uma impossibilidade de criar novas saídas para impasses que se localizam em contextos “originais” no sentido evolutivo do termo. Discutimos que essa percepção da história como evolução e progresso se problematiza quando a repetição é pensada como “traumática” e “sintomática”.

A partir da perspectiva do “traumático”, do “sintomático” e do “obsceno”, observamos que a repetição operada nos poemas não nos permite limitá-los a uma interpretação baseada na exaustão das possibilidades poéticas ou na continuidade “constitutiva” das formas tradicionais. Ao contrário, vimos que a repetição exige ser lida justamente como um modo de relação entre o poema e os discursos “do mundo” que é problemática, não resolvida.

Por essa exigência é que, ao discorrermos sobre a paródia, notamos que as obras referidas questionam o impulso ao enquadramento de sua posição como “crítica” no sentido logocêntrico do termo. Vale lembrarmos que a paródia, que classicamente se considerava um subgênero, passa a ser repensada e revolarizada, reclamada como modo discursivo emblemático de uma postura crítica da cultura. Contudo, ela só ganha esse estatuto na medida em que essa “crítica” se constitui “intelectualmente” como um “desempenho” da linguagem e do discurso, isto é, como uma diferenciação da apropriação “meramente” cômica ou reprodutiva (novamente uma negação da repetição).

Quando Hutcheon cunha o termo “paródia pós-moderna”, afirma que não há nada nesse procedimento que dependa da operação risível. Em seus termos, a paródia é “uma das formas mais importantes

da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13). e constitui-se muito mais do uso da ironia do que da comicidade.

Isto se justifica pelo fato de que, em sua percepção, por ter como função a “criticidade”, a ironia, exemplar nesse aspecto, torna-se central. O uso da fala do outro, caro à paródia, portanto, nesse caso, tem como função “transformar”, produzindo sempre uma diferenciação, a partir da qual o produtor do deslocamento adquire certo estatuto de “codificador” de discursos e o leitor aquele que “decodifica”, ambos “criticamente”. Essa valoração do irônico sobre o cômico pode se vincular a um discurso que diz respeito à histórica “batalha contra o corpo”, tal como a fórmula Federici.

Notamos que, no lugar disso, os poemas operam uma encenação paródica cujos sentidos remontam ao uso vinculado a uma comicidade, e ao mesmo tempo, ou por isso mesmo, operam uma criticidade: o riso aí não somente ridiculariza como, ao produzir um desconforto, a partir de um sentimento que comumente alivia tensão, como é o caso do riso, que demonstra uma cumplicidade no que diz respeito ao acordo sobre a natureza desses discursos autoritários e familiares<sup>35</sup>, convoca o leitor ao problema na mesma medida em que se compartilha com ele aquilo tal como está no mundo.

O leitor, então, nesse caso, não é aquele que tem de mobilizar um aparato intelectual, um repertório de conhecimento específico para compreender os códigos colocados no poema, mas é aquele que também é afetado, corporalmente, subjetivamente, pelo que o poema coloca em jogo. A crítica não é dada, é construída com o leitor, de quem ela depende não como aquele que complementa, mas com quem se partilham os discursos. Como se estivessem conclamando determinada política de leitura, os poemas colocam ao leitor uma posição de desconforto, ainda que se ria, ou porque se ri.

Buscamos observar que a paródia nos poemas pode ser pensada pela via da profanação, o que nos possibilita, juntamente com a discussão em torno da repetição, um questionamento dos discursos em sua dimensão fundadora. As questões em torno do feminino permitiram-

---

<sup>35</sup> Daniel Kupermann, em seu livro *Ousar rir* (2003), ao discutir sobre a relação entre o cômico e o “estranho” a partir de Freud, afirma: “Enquanto o estranho permanece oculto de terceiros, sendo uma experiência de difícil revelação, “o cômico e o chiste caracterizam-se pelo jogo social, pela evidência pública do que deveria estar oculto” (NISHIWAKA, 1989 apud KUPERMANN, 2003, p. 326).

nos levar essa discussão a ainda outro desdobramento: além de os usos dos discursos nos poemas, conforme aponta Agamben, não restaurarem um “uso natural” que “preexista à sua separação”, o “status performativo” denuncia a própria operação a partir da qual se simula a existência de um original, evidenciando a sua fabricação.

A partir da noção de *performatividade*, Judith Butler afirma que o gênero é um efeito, é contingente e se dá em “ato”. É isso, inclusive, o que podemos pensar sobre a própria instituição do “sentido” na linguagem. Em “Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida”, Carla Rodrigues aproxima as reflexões da performatividade de gênero proposta por Butler e a desconstrução derridiana. Rodrigues lembra-nos de que o filósofo francês “quer pensar como são arbitrárias as estruturas opositivas da metafísica, como universal/particular, sensível/inteligível, dentro/fora, presença/ausência, masculino/feminino, natureza/cultura.” (RODRIGUES, 2012, p. 146).

Derrida, assim, associa a esses binômios metafísicos a estrutura “significante/significado” do estruturalismo de Saussure e propõe outras reflexões: “se, em Saussure, a presença do significante convoca o significado, em Derrida ‘nada escapa ao movimento do significante e, em última instância, a diferença entre o significado e o significante não é nada’” (RODRIGUES, 2012, p. 146).

Dessa forma, a oposição entre significado e significante “passar a ser, para Derrida, um jogo de remetimentos e referências em que um significante depende do seu anterior e do seu posterior para fornecer algum ‘sentido’” (RODRIGUES, 2012, p. 146). Esse jogo, que substitui a noção de “significado”, Derrida propõe chamar de “movimento de significação”. Nesse sentido, substitui-se, também, a ideia de “identidade” pela de “identificação”, “noção mais próxima de processo, de movimento, de um devir permanente que nunca se dá completamente.” (RODRIGUES, 2012, p. 146).

O “movimento de identificação” permite pensar que “uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação” (Derrida, 1996b:43 apud RODRIGUES, 2012, p. 146). Como bem nos lembra Carla Rodrigues, há uma analogia mais específica entre a desconstrução derridiana e as problemáticas colocadas por Butler. Em *Problemas de gênero*, Butler contesta a necessidade de uma unidade – neste caso principalmente de uma identidade feminina – para os movimentos políticos feministas. Parte de sua discussão sustenta-se na refutação do binarismo “sexo/gênero” a partir do qual se pensa o sexo

como “natural” e o gênero como socialmente construído. Partindo de Simone de Beauvoir e seu célebre “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, Butler afirma que o próprio sexo é construído:

Beauvoir diz claramente que alguém “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do “sexo”. Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo. (BUTLER, 2017, p. 29).

Carla Rodrigues, desse modo, demonstra que há um paralelo entre a afirmação de Derrida de que a diferença entre significado e significante “não é nada” e a colocação de Butler de que “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula.” (BUTLER, 2017, p. 27). Rodrigues salienta ainda que:

O paralelo se evidenciaria também quando Butler afirma que não existe uma identidade de gênero *por trás* das expressões de gênero, e que a identidade é *performativamente constituída*. O que Derrida diz sobre o signo é que não há significado *por trás* do significante, e que o sentido é *efeito constituído* por uma cadeia de significantes. (RODRIGUES, 2012, p. 150, grifos da autora).

A desconstrução da dicotomia “sexo/gênero” permite, portanto, pensar que a própria sexualidade é construída, de modo que se desmistifica a noção de uma natureza que preceda a linguagem. Assim,

Se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja “antes”, “fora” ou “além” do poder constitui

uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder. (BUTLER, 2017, p. 65).

Se consideramos que o caráter performativo das operações parodísticas de gênero é inerente à própria linguagem, “o feminino” que discutimos nos poemas de *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho* está sempre em movimento e é análogo ao movimento da identificação do poema como “poema”: a linguagem considerada “poética” se mobiliza para colocar em questão a dicção que supostamente deveria apresentar, a tradição que deveria supostamente mobilizar, a herança que deveria supostamente carregar.

O feminino não aparece como reafirmação de uma identidade unívoca, não se resolve com um suposto pluralismo, não se limita a uma difusão dos sentidos, mas possibilita um modo de resistir e de falar apesar dos jogos de poder, colocando esses jogos à mesa. O mesmo com o poema. Trata-se de manter os problemas, o movimento, de colocar em questão mais uma vez e de jogar com as categorias que se colocam como evidência a fim de escancará-las.

Josefina Ludmer em seu ensaio “Tretas del débil” põe em jogo questões semelhantes as que perseguimos aqui. A partir de uma discussão em torno da carta “Resposta” de Sor Juana Inés de La Cruz a Sor Filotea, Ludmer ressalta que ler a literatura dita feminina pela via dos lugares comuns como “paixão contra razão, reprodução contra produção, dentro contra mundo” significa reforçar um lugar já dado para esse feminino, significa uma reafirmação de uma diferença para aquele que na lógica social já se encontra diferenciado. (LUDMER, 1984, p. 47). Afirma a autora, portanto, que “una posibilidad de romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido.” (LUDMER, 1984, p. 47).

Ludmer segue sua leitura da escritura de Sor Juana a partir de três eixos principais que esta apresenta: “saber, dizer, não”. As articulações desses elementos operam a partir da relação com três figuras de autoridade: “la madre, el Obispo y el Santo Oficio, que imponen temor y generan no decir: no decir que se sabe (a la madre), decir que no sabe decir (al Obispo), y no decir por no saber (el campo de

la teología)” (LUDMER, 1984, p. 50). Para Ludmer, assim, em Sor Juana, por via dessas articulações entre “saber e dizer”, se estabelece um lugar de resistência ao poder do outro.

El movimiento consiste en despojarse de la palabra pública: esa zona se funde con el aparato disciplinario, y su no decir surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida. Juana decide entonces que el *publicar*, punto más alto del decir, no le interessa. Lo que una cultura postula como su zona valorada y dominante, allí es donde Juana dice “no sé”, no digo, me abstengo, y marca otra vez que decir, escribir, publicar (que ahora constituyen una serie) es una exigencia que proviene de los otros y se liga con la violencia: “Y, a la verdad, yo nunca he escrito, sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia.” El decir público está ocupado por la autoridad y la violencia: otro es el que da y quita la palabra (LUDMER, 1984, p. 49, grifos da autora).

Para Ludmer, assim, Sor Juana consegue habitar um espaço que, nos termos de Butler, seria subversivo:

Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión. Lo mismo ocurre con la práctica científica y política. Desde la carta y la autobiografía, Juana erige una polémica erudita. Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límites entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo

considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil. (LUDMER, 1984, p. 53-54).

É claro que esse “desaparecimento” a que Ludmer se refere é também “performativo”, isto é, não instaura um novo lugar naturalizado, mas joga com e a partir dos lugares preestabelecidos, o que quer dizer que não se trata de um esvaziamento ou uma postura acrítica que homogeneiza as diferenças, questão cujo perigo mencionamos anteriormente neste trabalho. Notemos que Ludmer propõe, assim como Butler, uma forma de pensar “o feminino” a partir do deslocamento das próprias categorias que o diferenciam.

A afirmação de Ludmer de que as mulheres fizeram filosofia a partir de outros espaços que não aqueles pré-determinados para esse modo de produção do conhecimento remete-nos, assim, ao que discutimos com relação à maneira como nos poemas se coloca a especificidade dos discursos em jogo.

Como vimos, por assumir-se a forma de um poema, põe-se em jogo a própria especificidade, também, da linguagem poética. Os poemas não “creem em si mesmos” como poemas, digamos assim. Desse modo, se os discursos que são repetidos nos poemas importam menos como elaboração classicamente compreendida como “poética” do que como forma de contato, os questionamentos interinstitucionais que se colocam (o questionamento da especificidade do discurso científico, filosófico, acadêmico etc) não apontam para problemas restritos a essas esferas. São problemas que se encontram na constituição das esferas e das disciplinas na sua autonomia mas que se expressam no cotidiano das mais variadas formas.

As “estratégias” (como afirma Butler) utilizadas em Thénon e em Freitas dizem respeito a contextos em que se precisa colocar a questão do poder<sup>36</sup> e não somente o poder que institui lugares

---

<sup>36</sup> Ainda que o contexto seja distinto, algo semelhante estava colocando Silviano Santiago ao discutir as produções pós 1964: “Não se trata de lutar apenas contra o poder burguês sob a sua forma de centralização burocrática, legislativa e jurídica; a luta é e deve ser mais ampla, pois o poder toma as mais inusitadas formas no cotidiano do cidadão, sub-repticiamente gerando - a

específicos para a produção de conhecimento (como o político, o científico e o filosófico) mas os seus desdobramentos que se manifestam também nas práticas mais cotidianas, demonstrando-se, assim, que esses âmbitos se atravessam e mesmo se retroalimentam, como bem coloca Ludmer, com relação aos desdobramentos do binarismo “público/privado”.

Buscamos, ao longo dos capítulos, salientar que a dicotomia “corpo/mente” e seus desdobramentos que constituem os discursos sobre o feminino perpassam também as produções da crítica literária, sendo um impasse, portanto, comum, a questão da identidade. Vemos, com Derrida, que essas questões perpassam a própria linguagem. Em vista disso, a prática do gesto crítico necessariamente deve ser implicada. Isso quer dizer que o próprio gesto crítico que se debruça sobre os poemas precisa se questionar. Considerando as reflexões de Derrida e de Butler, além do que ensaiamos ao longo dos capítulos, podemos pensar, assim, que não estaríamos auto-implicando o gesto crítico de leitura se nos poemas víssemos apenas a reprodução de formas já desgastadas pela tradição ou se, por outro lado, valorizássemos as relações intertextuais.

Se os poemas possuem um “status performativo”, eles estão, ao mesmo tempo: apontando para os discursos que estão no mundo como aqueles com os quais temos de conviver cotidianamente e diante dos quais por vezes restam poucas estratégias para se resistir; e possibilitando uma forma de falar novamente. Dessa maneira, a poesia – e por extensão a crítica literária – não toma para si a tarefa de edificar um produto artístico – ou uma verdade –, mas se coloca como forma de contato, como forma de dizer “de novo a dor e com isso ‘ouvir’ o sofrimento de cada um” (SCRAMIM, 2012, p. 134).

---

partir da negação da diferença - forças repressoras que visam à uniformidade (racial, sexual, comportamental, intelectual etc)”.(SANTIAGO, 2002, p. 16).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARRENECHEA, Ana María. “El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon.” **Dispositio**. vol. 12, n .30-32, p. 255-272, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 5ª ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo – Rio de Janeiro: Difusão editorial, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

CAMPOS, Haroldo. “Introdução”. In: \_\_\_\_\_. **Oswald de Andrade: trechos escolhidos**. Rio: Agir, 1967.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CIXOUS, Helene. Cixous, Hélène, and Ana María Moix. **La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura**. Vol. 88. Anthropos Editorial, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DI CIÓ, Mariana. La “quebrada geometría” de Edad sin tregua de Susana Thénon. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, n. 26, p. 64, mar/jun, 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/thenon.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

DI LEONE, Luciana. Angélica Freitas: mulher de palavras. **Sala Grumo**, <http://www.salagrumo.org/notas>, 29 mar. 2014.

DE ALENCAR FILHO, Edgard. **Iniciação à lógica matemática**. São Paulo: Nobel Editora, 2002.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. “O estranho horizonte da crítica literária feminista”. In: Sússekind, Flora, Tânia Dias, and Carlito Azevedo, eds. **Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita**. 7Letras, 2003.

DOMENECK, Ricardo. Relendo Rilke Shake por ocasião de sua encarnação alemã. **Rocirda Demencock**, Blogspot, fev. 2011. Disponível em: <[http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima\\_13.html](http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html)>. Acesso em: 30 set. 2017.

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

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.

\_\_\_\_\_. Obscene, abject, traumatic. **October**, v. 78, p. 107-124, 1996.

FREITAS, Angélica. **Rilke shake**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify: 2013.

FREITAS, Denise Martins. Feminismo ralo serve a interesses comerciais imediatistas. **Sibila**, fev. 2013. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/feminismo-ralo-serve-a-interesses-comerciais-imediatistas/9194>>. Acesso em: 02 out. 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.

\_\_\_\_\_. **Frutos estranhos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

GLENADEL, Paula. **A fábrica do feminino**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. “Do pé à dança: Chaussure, de Nathalie Quintane”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito, eds. **Vozes femininas**: gêneros, mediações e práticas da escrita. 7Letras, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro “Narrativa e paroxismo: Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?” In **Estéticas da crueldade**. DIAS, Angel Maria e GLENADEL, Paula [organizadoras] Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Ciencia, cyborgs y mujeres**: la reinvencción de la naturaleza. Universitat de València: 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo.”. **Novos estudos CEBRAP**. vol. 12 , p. 101-45, 1985.

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

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LUDMER, Josefina. “Tretas del debil” In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana. **La sartén por el mango**. Ediciones Huracán, 1984. pp.47-54.

MAIER, Corinne. **Lo obsceno**: la muerte en acción; Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

MCGUIRK, Bernard. “De volta à sutura: o discurso patriarcal e a Ova Completa de Susana Thénon.” **Revista USP**, vol. 23, p. 140-151, 1994.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Carnaval/antropofagia/parodia. **Revista iberoamericana**, v. 45, n. 108, p. 401-412, 1979.

MOSER, Walter. “A paródia: moderno, pós-moderno.” **Remate de Males**. vol. 13, p. 133-145, 2012,

NUNES, Silvia Alexim. Afinal, o que querem as mulheres? Maternidade e mal-estar. **Psicologia Clínica**, v. 23, n. 2, 2011.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, maio/ago, 2015. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967/103755>>.

PIETRANI, Anélia Montechiari. “Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas. **Revista Forum Identidades**. Ano VII, v. 14, n. 14, jul.-dez., 2013, pp. 25-38

PIGLIA, Ricardo. **Respiración artificial**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

REISZ, Susana. “De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico.” **Arrabal**. n. 2, pp. 121-130, 2000.

RODRIGUES, Carla. “Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida” **Revista Latinoamericana**, n.10, pp.140-164, abr. 2012.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **A crueldade do real**. Anais do Congresso Internacional ABRALIC, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. **Revista Soletras**, n. 23, p. 19-28, 2012.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**: história e anacronismos dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

\_\_\_\_\_. Org. **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SPIVAK, Gayatri. “Quem reivindica alteridade.” In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 187-205.

STIGGER, Veronica. Útero errante. **Revista Palavra**. Jun de 2015. pp. 12-16

THÉNON, Susana. **La morada imposible**, tomo 1. (Edición a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni). Buenos Aires: Ediciones Corregidor,[Biblioteca de poesía], 2012 [2007].

\_\_\_\_\_. **La morada imposible**, tomo 2. (Edición a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni). Buenos Aires: Ediciones Corregidor,[Biblioteca de poesía], 2012.

