

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

EDUARDA ROCHA GÓIS DA SILVA

***LA LITERATURA ES ALGO MUY FRÁGIL: AS POÉTICAS
DESSACRALIZADORAS DE ANGÉLICA FREITAS, CECILIA PAVÓN E
FERNANDA LAGUNA***

Maceió

2021

EDUARDA ROCHA GÓIS DA SILVA

***LA LITERATURA ES ALGO MUY FRÁGIL: AS POÉTICAS
DESSACRALIZADORAS DE ANGÉLICA FREITAS, CECILIA PAVÓN E
FERNANDA LAGUNA***

Versão de tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Souto Silva

Maceió

2021

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586l Silva, Eduarda Rocha Góis da.

La literatura es algo muy frágil : as poéticas dessacralizadoras de Angélica Freitas, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna / Eduarda Rocha Góis da Silva. – 2021.

159 f. : il. color.

Orientadora: Susana Souto Silva.

Tese (doutorado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2021.

Bibliografia. f. 135-143.

Anexos: f. 144-159.

1. Freitas, Angélica, 1973-. 2. Laguna, Fernanda, 1972-. 3. Pavón, Cecilia, 1973-.
4. Poesia latino-americana - Contemporânea. 5. Crítica literária feminista. I. Título.

CDU: 82.09(8)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

EDUARDA ROCHA GÓIS DA SILVA

Título do trabalho: “LA LITERATURA ES ALGO MUY FRÁGIL: AS POÉTICAS DESSACRALIZADORAS DE ANGÉLICA FREITAS, CECILIA PAVÓN E FERNANDA LAGUNA”

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

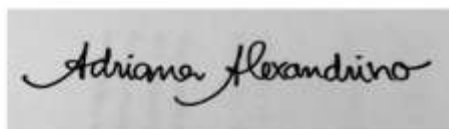


Prof.ª. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Examinadores:


Prof.ª. Dr.ª Elaine Raposo
UFAL - Marechal Deodoro
Sisape 1886254

Prof.ª. Dra. Elaine Cristina Raposo (IFAL)



Prof.ª. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa (UNB)



Prof.ª. Dra. Débora Raquel Hettwer Massmann (PPGLL/Ufal)



Prof. Dr. Kall Lyws Bafroso Sales (PPGLL/Ufal)

Maceió, 30 de abril de 2021.

A minha avó Ivone Rocha (1930-2006), que me ensinou muito sobre resistência com sua história de vida.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Josi, que sempre me incentivou, desde pequena, a conquistar a minha independência financeira e investiu tudo que podia na minha educação, muitas vezes, infelizmente, sacrificando seus desejos e prazeres; agradeço a ela por todo apoio, incentivo e orações; a meu pai, Fernando, por ser o maior entusiasta da minha carreira acadêmica, não medindo esforços para me ajudar a alcançar meus objetivos; A Tetê, minha madrinha, por me apoiar, incentivar, ouvir; agradeço aos três por todo amor, carinho, dedicação e cuidado;

A Susana Souto, queridíssima parceira de pesquisa e amiga, por me acompanhar neste percurso desde o início de minha formação como pesquisadora, na iniciação científica, até aqui nesta tese; pela alegria do encontro, da amizade, das festas, dos banhos de mar, das lutas; agradeço por todas as trocas, por tantas leituras generosas, por me ensinar todos os dias sobre leveza e por contribuir imensamente em minha trajetória como pesquisadora e como pessoa, de diversas formas. Nosso encontro foi certamente um dos melhores presentes que a universidade me deu;

A meu irmão Vitor e minha cunhada Flora, pela imensa generosidade em ceder seu apartamento para que eu pudesse concluir esta tese, por todo apoio e carinho;

A minha irmã, Fernanda, pelo apoio; a minhas sobrinhas, Mariana e Sofia, e meu sobrinho, Leonardo, por todo amor e leveza, por tanto aprendizado graças às suas tiradas inesperadas, suas perguntas instigantes;

A Débora Muniz, Bárbara Barros, Giselly Lima, Sabrina Larramendi, Virginia Santos, e Reginaldo Oliveira, queridas amigas, que estão comigo nas boas e más horas, compartilhando as alegrias, contornando as ansiedades; agradeço pela abertura à escuta e ao diálogo, por me ajudarem: ouvindo, acalmando, incentivando; pela alegria da amizade, do encontro, da generosidade;

A Camila Andrade e Gabriela Torres, queridas amigas e companheiras de luta, com as quais divido as alegrias e as dores de existir neste mundo como mulheres feministas, compartilhando sonhos e desejos; agradeço por todo o apoio e incentivo que elas me dão, por nossas conversas instigantes que contribuíram muito para pensar diversas questões desta tese, pelo afeto, pelo carinho, pela força;

A Clarisse Lyra, querida amiga com quem compartilho as alegrias da poesia;

A Bruno Tenório, Raphael Von Sohsten e Jonas Cavalcante, queridos parceiros na vida e nas festas, por todo apoio e carinho, por compartilharem os momentos de alegria e as noites mais animadas;

Às/aos amigos/as que fiz no grupo de pesquisa Póéticas Interartes, sobretudo: Gláucia Machado, Tazio Zambi, Allan Nogueira, Ari Denisson, Bruno Ribeiro e Marcelo Marques, pela alegria dos encontros, das festas, e das pesquisas instigantes;

Às/aos amigas/os que fiz na Universidade Federal de Alagoas: Ib Paulo, Fabiana Gomes, Bruna Wanderley, Edilane Ferreira, por compartilharem comigo os percursos e percalços da pesquisa com suas dificuldades e prazeres;

A Fernanda Laguna, por sua generosidade infinita, pela disponibilidade em ajudar, chegando a escanear livros esgotados para mim, pelas diversas entrevistas concedidas, pelas conversas, pela *buena onda*; por me ensinar tanto sobre arte e poesia com sua vida literária instigante e provocativa;

A Angélica Freitas e Cecilia Pavón, por seus poemas incríveis que me fazem repensar sempre a literatura de um lugar mais leve e instigante; pelas diversas entrevistas concedidas e pelos encontros divertidos;

A Izabel Brandão, pelas disciplinas ministradas no PPGLL/Ufal, que contribuíram para a fundamentação teórica deste trabalho. Agradeço pelas contribuições apresentadas na banca de qualificação, que foram importantes para a conclusão desta tese;

A Elaine Rapôso, por todas as palavras carinhosas de apoio e incentivo. Agradeço também por atuar como interlocutora desta pesquisa com uma leitura muito generosa na banca de qualificação, que trouxe contribuições valiosas para a finalização desta tese; e por dar continuidade a este diálogo participando da banca defesa;

A Adriana de Fátima Barbosa, Débora Massmann, Kall Sales por aceitarem o convite para contribuir com esta pesquisa compondo a banca de defesa;

A Cecilia Palmeiro, que me ajudou com informações importantes e com sua tese brilhante, com a qual esta pesquisa dialoga intensamente;

A todas que se dedicam a pensar a escrita de mulheres, que abriram espaço para que eu pudesse escrever esta tese e pudesse dar continuidade aos estudos que elas começaram;

A Luis Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, por todos os investimentos na universidade pública que me permitiram ter diversas bolsas de estudos, assim como participar de um intercâmbio pelo qual eu não teria dinheiro para bancar; por todas essas experiências proporcionadas pelos seus governos, que contribuíram imensamente para minha formação e a de muitas/os pesquisadoras/es;

A todes que estão em permanente luta pela defesa da ciência, da pesquisa e de uma universidade pública, gratuita e de qualidade;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico por conceder a bolsa que tornou possível a realização desta pesquisa.

¿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 mujer?

Ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)

(Susana Thénon in: *Ova completa*,
1987)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo refletir criticamente sobre as poéticas dessacralizadoras de Angélica Freitas, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, que encenam outros modos de escrever, ler e editar poesia, ressignificando as noções tradicionais de literatura, autoria e obra. A partir da análise de poemas que desafiam modelos, muitas vezes, pré-estabelecidos pelo cânone, são examinados os procedimentos pelos quais essas poéticas escrevem outra história, arruinando o estabelecimento de consensos, reformulando as cenas da vida cotidiana, ao passo que produzem outras subjetividades e contribuem para desfazer o apagamento das mulheres no âmbito da literatura. Para pensar o que chamo de poéticas dessacralizadoras, são importantes como fundamentação teórica as postulações de Adrienne Rich sobre “escrita como re-visão” (2017), o conceito de literaturas pós-autônomas, de Josefina Ludmer (2009), as teorizações de Deleuze e Guattari (2014) em torno do que chamam de “literatura menor”, em diálogo interdisciplinar com diversas teóricas da crítica feminista, e a fortuna crítica das poetisas estudadas. O *corpus* desta pesquisa é formado, principalmente, pelas obras *rilke shake* (2007) e *um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas; a antologia *Un hotel con mi nombre* (2012), que reúne a obra poética de Cecilia Pavón, até a data da publicação; *Control o no control* (2012), que reúne parte da produção de Fernanda Laguna, e seu livro mais recente, *Los grandes proyectos* (2018); além de plaquetes publicadas por Laguna e Pavón em sua editora em fotocópias, *Belleza y felicidad*.

Palavras-Chave: Angélica Freitas; Fernanda Laguna; Cecilia Pavón; Poesia latino-americana contemporânea; Crítica literária feminista.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo reflexionar críticamente acerca de las poéticas desacralizadoras de Angélica Freitas, Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, que ponen en escena otros modos de escribir, leer y editar poesía, resignificando las nociones tradicionales de literatura, autoría y obra. A partir del análisis de poemas que desafían modelos, muchas veces, pre-establecidos por el canon, son examinados los procedimientos por los cuales esas poéticas escriben otra historia, arruinando el establecimiento de consensos, desplazando sentidos, reformulando las escenas de la vida cotidiana, a la medida que producen otras subjetividades y contribuyen para deshacer la invisibilidad de las mujeres en la esfera literaria. Para pensar lo que planteo como poéticas desacralizadoras, son importantes como fundamentación teórica las postulaciones de Adrienne Rich sobre “escrita como revisión” (2017); el concepto de literaturas postautónomas, de Josefina Ludmer (2009); las teorizaciones de Deleuze e Guattari (2014) respecto de lo que llaman de “literatura menor”; en diálogo interdisciplinar con diversas teóricas de la crítica feminista y la fortuna crítica de las poetisas estudiadas. El *corpus* de esta investigación está formado, principalmente, por las obras *rilke shake* (2007) y *um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas; la antología *Un hotel con mi nombre* (2012), que reúne la obra poética de Cecilia Pavón, hasta la fecha de la publicación; *Control o no control* (2012), que reúne parte de la producción de Fernanda Laguna, y su libro más reciente, *Los grandes proyectos* (2018); además de plaquetas publicadas por Laguna y Pavón en su editorial en fotocopias, *Belleza y felicidad*.

Palabras clave: Angélica Freitas; Cecilia Pavón; Fernanda Laguna; Poesía latinoamericana contemporánea; Crítica literaria feminista.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to reflect critically on the desecrating poetics of Angélica Freitas, Cecilia Pavón, and Fernanda Laguna, that enact other ways of writing, reading and editing poetry, resignifying the traditional notions of literature, authorship, and work. From the analysis of poems that challenge models oftentimes pre-established by the canon, the procedures by which these poetics write other stories are analyzed, dismantling the establishment of consensus, dislocating meanings, reediting scenes of everyday life, while producing other subjectivities and contribute to undo the erasure of women in the literary sphere. In order to think what I call desecrating poetics, Adrienne Rich's postulations on "writing as re-vision" (2017), the concept of post-autonomous literature, by Josefina Ludmer (2009), and the theorizations of Deleuze and Guattari (2014) on what is called "minor literature" are important as theoretical foundation, in a interdisciplinary dialogue with several theorists from feminist criticism and the critical fortune of the poets analyzed. The corpus of this research is formed mainly by the works *rilke shake* (2007) e *o útero é do tamanho de um punho* (2012), by Angélica Freitas; the anthology *Un hotel con mi hombre* (2012), which brings together the poetic works by Cecilia Pavón until the date of publication; *Control o no control* (2012), that collects Fernanda Laguna's production until 2012, and her latest release *Los grandes proyectos* (2018); in addition to the plaquettes, photocopied editions published by Laguna and Pavón in their publishing house, *Belleza y feliciad*.

Keywords: Angélica Freitas; Fernanda Laguna; Cecilia Pavón; Contemporary Latin-American Poetry; Feminist literary criticism.

SUMÁRIO

POR QUE GRITAM ESSAS MULHERES?	14
1. QUESTÕES DE GÊNERO E AUTORIA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA	22
1.2. Mulheres que escrevem: rompendo os silêncios.....	23
1.3 A crítica feminista e os estudos de gênero: outras perspectivas para os estudos literários	36
1.4 Poesia contemporânea de autoria feminina no Brasil e na Argentina: novos modos de produção e circulação do texto literário.....	48
2. CECILIA PAVÓN E FERNANDA LAGUNA: “¿POESÍA, QUÉ ALEGRÍA QUE TÚ EXISTAS!”	52
2.1 Literaturas pós-autônomas e literatura menor: aproximações possíveis	53
2.2 <i>Belleza y Felicidad</i> : uma literatura em fotocópias	61
2.3 <i>Ceci y Fer</i> : poesia de hotmail.....	72
2.4 Fernanda Laguna: “se acaban los días de estar fuera del poema”	81
2.5 Cecilia Pavón: “la literatura es mi madre”	93
3. ANGÉLICA FREITAS: “ERA UMA VEZ UMA MULHER E ELA QUERIA FALAR DE GÊNERO”	103
3.1 “¿Freitas, sos una poeta argentina?”	104
3.2 Revisões do cânone em <i>rilke shake</i>	109
3.2.1 Cânone, valor, marginalidade	109
3.2.3 Vamos nos livrar de Pound e Mallarmé?.....	113
3.3 Outros percursos da escrita: 3 poemas com o auxílio do google.....	119
3.3.1 Poesia e internet: "3 poemas com o auxílio do google"	120
3.3.2 “Era uma vez uma mulher e ela queria falar de gênero”	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	137
ANEXOS	146
ANEXO 1: Tradução do poema de Sor Juana Inés de la Cruz.....	146
ANEXO 2: alguns livros de <i>Belleza y felicidad</i> , ao lado dos presentes baratos que os acompanhavam. Foto do acervo pessoal de Fernanda Laguna.....	148

ANEXO 3: Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Fernanda Laguna e seu filho Ramón, na entrada de Belleza y felicidad. Foto do acervo pessoal de Fernanda Laguna.	149
ANEXO 4: capa da revista <i>Ceci y Fer</i>	150
ANEXO 5: fragmento da revista <i>Ceci y Fer</i>	151
ANEXO 6: fragmento da revista <i>Ceci y Fer</i>	152
ANEXO 7: Fragmento da revista <i>Ceci y fer</i>	153
ANEXO 8: Entrevista com Cecilia Pavón, realizada por mim em Buenos Aires.	154

POR QUE GRITAM ESSAS MULHERES?

As conexões entre mulheres são as mais temíveis, as mais problemáticas e as forças mais potencialmente transformadoras no planeta

(Adrienne Rich)

O ocidente vem passando por processos de avanço de políticas antidemocráticas, o que atingiu também a América Latina. A eleição de governos neoliberais em grande parte dos países deste território contribuiu para a disseminação de ideias retrógradas, pautadas em um moralismo patriarcal. Quando comecei a escrever esta tese, em 2016, Mauricio Macri havia sido eleito no ano anterior, na Argentina. Nesse mesmo ano, aconteceria o golpe jurídico-midiático que destituiu a primeira mulher eleita Presidenta da República no Brasil, Dilma Rousseff, e culminaria, dois anos depois, com a eleição de um presidente que flerta com o fascismo, entre outros discursos de ódio. Tais acontecimentos nos dão alguns indicativos do retorno conservador a um discurso misógino, que nunca deixou de existir, mas que tem se propagado de forma mais ostensiva. Em *Nas ruínas do neoliberalismo* (2019), Wendy Brown analisa o avanço das novas direitas no Ocidente, tendo como foco a moralidade neoliberal que formula uma noção específica de liberdade para tentar justificar suas exclusões e violências que “visam reassegurar a hegemonia branca, masculina e cristã, e não apenas expandir o poder do capital.” (2019, p.20). Para a filósofa, a emergência dessas direitas traz à tona as dinâmicas neoliberais com novas atualizações que emanam do que ela chama de “raiva instrumentalizada” do sujeito branco, masculino e heterossexual diante de seu descentramento como sujeito universal.

No Brasil, o *impeachment* da presidenta eleita democraticamente se deu na câmara e no senado com votos que se diziam "pela família", "em nome de Deus", "contra a ideologia de gênero". Essa perseguição a uma suposta "ideologia de gênero" mobilizou um grupo de extrema direita, em grande parte ligado às igrejas evangélicas, e também à católica, a queimar uma boneca que representava a filósofa Judith Butler, em 2017, na porta do Sesc Pompeia, local em que a teórica ministraria uma palestra¹. Nesse linchamento simbólico, que retomava a cena da queima de bruxas pelas fogueiras da Inquisição, os/as agressores/as traziam placas

¹ Cf. https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/07/queimem-a-bruxa-o-protesto-que-pede-forabutler-e-e-contra-a-ideologia-de-genero_a_23269386/ acesso em: 23 de maio de 2018 às 11:04.

contra aquilo que acreditam ser a tal "ideologia de gênero" e propunham explicitamente uma nova caça às bruxas com cartazes que exibiam os dizeres: "+Príncipes +Princesas", "Não a ideologia de gênero" (sic), "Queimem a bruxa", ao passo que, violentamente, queimavam a imagem da filósofa norte-americana, uma das pesquisadoras mais destacadas em todo o mundo no campo dos Estudos de Gênero. Esses setores ultraconservadores também tentaram aprovar a lei do "Escola sem partido", proposta em diversos estados² e no Congresso Nacional, que se configura, na prática, como uma lei da mordação, tentando proibir de serem tratados em sala de aula temas que não agradam à extrema-direita; tudo isso disfarçado sob o discurso de uma pretensa e impossível "neutralidade" na escola. Um dos principais temas demonizados pelo grupo que defende o "Escola sem partido" é justamente a fictícia "ideologia de gênero". Felizmente, essa lei foi definitivamente arquivada e considerada inconstitucional pelo STF, em 2020.

Os Estudos de Gênero, Feminismos e temáticas *queers* vêm sofrendo sucessivos ataques e tentativas de silenciamento no Brasil, por isso, acredito que, mais do que nunca, é preciso tratar desses assuntos e enfrentar o conservadorismo que avança, tentando retirar vários dos nossos direitos e impondo suas agendas moralistas sobre nossos corpos. Os movimentos de mulheres têm sido uma linha de frente no confronto a tais discursos, como é o caso do *Ni una menos*, que foi a frente mais significativa de oposição ao governo de Macri, decisivo para sua derrocada, e que vem encampando diversas lutas de combate ao feminicídio e a violência contra as mulheres, além de ter desempenhado um papel fundamental na militância que culminou com a descriminalização do aborto na Argentina, em 2020. No Brasil, o movimento *Mulheres contra Bolsonaro* liderou os atos contra a candidatura do atual presidente e lançou a hashtag #eleNão, que viralizou em todo o mundo e promoveu diversos atos em cidades brasileiras, na campanha de 2018.

É, portanto, nesse contexto tenso e triste, de forte ataque aos direitos da maioria da população no Brasil, e das mulheres, especialmente, que esta pesquisa se iniciou, se desenvolveu e está sendo concluída. Esta tese é resultado de um longo processo de investigação de poesia contemporânea que teve início desde a minha graduação em Letras/Espanhol, durante a iniciação científica. Nessa ocasião, eu estudava a poesia do poeta multimídia Arnaldo Antunes, sob orientação da professora Susana Souto, que depois me orientaria também no TCC, na dissertação, e no doutorado. Entrei no PIBIC em 2011, como

² Esta lei chegou a ser aprovada no estado de Alagoas, em 2016, mas foi considerada inconstitucional pelo STF e definitivamente engavetada em 2020. Cf. <https://congressoemfoco.uol.com.br/opiniao/colunas/o-iluminismo-venceu-o-obscurantismo-stf-enterra-escola-sem-partido/>

bolsista do CNPq, permaneci até 2012, ano em que fui contemplada com uma bolsa para realizar um intercâmbio na Universidad de Salamanca, na Espanha. Enquanto eu estudava em Salamanca, foi lançado no Brasil o segundo livro de Angélica Freitas, poeta que eu já acompanhava e havia lido o primeiro livro *rilke shake* (2007), assim como era leitora de seu blog *tome uma xícara de chá*. Pude ler *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) em março de 2013 ao retornar ao Brasil. Após a leitura, fiquei encantada, nunca havia lido um livro parecido na poesia brasileira, que tratasse tão diretamente de questões gênero, com elementos que apareciam em seu livro anterior, tais como o humor e a ironia. Também me chamou a atenção a relação que a autora estabelecia com Susana Thénon, poeta argentina que eu acabara de ler, chegando a citá-la nominalmente.

Após a leitura do então novo livro de Angélica Freitas me ocorreu a ideia de escrever um texto relacionando a obra das duas poetisas. Apresentei um trabalho em que comparava poemas de ambas as autoras em um congresso acadêmico e este texto serviu de ponto de partida para o que se tornou meu projeto de Mestrado, que deu origem à dissertação: *Trânsitos poéticos entre Brasil e Argentina: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon* (2016). Nessa pesquisa, comparei a obra de Freitas e Thénon, partindo de uma compreensão da escrita como reordenamento crítico, quase sempre irônico, de uma ampla memória de leituras, operando, assim, uma retomada irreverente da tradição. No terceiro e último capítulo, iniciei uma discussão sobre as questões de gênero e feminismos na poesia de ambas as autoras, porém, por diversos motivos, incluindo os prazos e a necessidade de conclusão do trabalho – que foi finalizado em meio ao golpe contra Dilma Rousseff, em 2016, em que eu estava ativamente envolvida com a militância que tentava combatê-lo –, não pude ampliar a discussão como gostaria naquela ocasião. Nas considerações finais, afirmo que desenvolveria essas questões em minha tese, pois já havia sido aprovada no doutorado.

Tais preocupações teóricas com as questões de gênero coincidem com o meu maior envolvimento com a militância no movimento feminista. Não se trata aqui de fazer uma autobiografia, mas de registrar como parte dessa pesquisa a minha transformação como sujeito político, que está diretamente relacionada às escolhas teóricas e literárias que fiz e faço. Não por acaso, em 2015, a *marea feminista* impulsionada pelo coletivo *Ni Una Menos*, na Argentina, espalhou-se pelo mundo e os protestos contra os feminicídios e a campanha pela descriminalização do aborto, que sempre existiram, chegaram com mais força ao Brasil. Acompanhei de perto essa história, à qual me unia pela militância e pelas leituras, que mutuamente se alimentavam.

No percurso de definição do *corpus* da tese, não pude ignorar, no início deste século, o número significativo de autoras produzindo e publicando romances, contos, crônicas, poemas, no Brasil e na Argentina – o que indica a conquista de um espaço importante, no âmbito da literatura desses países, que têm em seus cânones poucas mulheres. Além disso, chama a atenção o envolvimento de muitas dessas poetisas com a militância feminista e uma preocupação com questões de gênero que passam a fazer parte, mais significativamente, da temática de seus poemas. Essas publicações de poesia de autoria de mulheres estão acontecendo em meios e formatos diversos, seja em grandes editoras, como também em editoriais independentes, burlando a lógica da manutenção de um cânone branco, masculino e heterossexual – que em diversos momentos dificultou ou impossibilitou a publicação e circulação de obras produzidas por mulheres, pessoas pretas e de gêneros dissidentes.

Na produção de muitas dessas poetisas, há em comum uma escrita combativa que se propõe a questionar o seu espaço como escritoras, que incorporam ao texto literário questões políticas, o direito ao próprio corpo, a problematização da cultura do estupro e as diversas violências sofridas, assim como as interseccionalidades entre raça, classe e gênero. Como decorrência dessas lutas e ampliações de publicações, entrou no debate, no campo amplo dos estudos literários, a inclusão/exclusão de escritoras em prêmios, editais, eventos, de âmbito nacional e internacional, o que já vinha sendo pautado pela crítica literária feminista. Há ainda um significativo movimento de tradução de poetisas brasileiras para o espanhol e o inglês, assim como a tradução de poetisas de outros países e línguas no Brasil.

Considerando todas essas questões, pareceu-me necessário ampliar o *corpus* da pesquisa, contemplando a obra de outras poetisas que estão fazendo um trabalho significativo para a poesia contemporânea com uma escrita que rediscute estereótipos de gênero vigentes ou que fogem às definições mais rígidas do que seria um poema, pondo em xeque nossos conceitos, e, desse modo, contribuem para a produção de outras subjetividades (ROLNIK, GUATTARI, 1996). Por isso, optei por selecionar duas poetisas vivas que estão publicando neste momento e pensando sobre essas questões dentro e fora de suas obras: Cecilia Pavón e Fernanda Laguna. Isso me levou, não sem muita tristeza, a retirar a obra de Susana Thénon do *corpus* deste trabalho, ainda que ela seja retomada quando abordo a poesia de Angélica Freitas, que acaba de traduzir a *Ova completa* (1987), o primeiro livro da portenha a ser editado no Brasil. O título desta introdução “Por que gritam essas mulheres” vem de um poema de Thénon, epígrafe desta tese, que passou a ser muito lido nas manifestações pela descriminalização do aborto na Argentina e se tornou símbolo da luta das mulheres, que gritam, pois, durante muito tempo, não foram ouvidas e agora recusam o silêncio, o que me

remete também a um verso de Rita Lee: “Pra pedir silêncio/ eu berro/ pra fazer barulho/ eu mesma faço” (1978).

Desse modo, a obra de Angélica Freitas permaneceu no *corpus* ao lado das obras de Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, duas poetisas que conheci durante o Mestrado em Letras, a partir da tradução e indicação de leitura de duas outras poetisas e tradutoras que admiro: Marília Garcia e a própria Angélica Freitas. Garcia publicou em 2011³ as primeiras traduções brasileiras de Cecilia Pavón, no blog da revista *Modo de Usar*, que era, naquela época, editada por ela, Angélica Freitas e Ricardo Domeneck. Depois, Freitas, que morou na Argentina, apresentou a revista *Ceci y Fer* (2002), escrita e editada por Laguna e Pavón, a Lucas Mattos e Thiago Gallego, o que resultou na tradução de fragmentos da revista no blog da *Bliss não tem biss*, em 2014, e também do livro *27 poemas com nome de pessoas*, que foi publicado no blog da mesma revista⁴, em 2016. Cecilia Pavón permanecia sem livros em formato impresso no Brasil até 2019, quando a editora Jabuticaba publicou a antologia *Discoteca selvagem*, em tradução de Clarisse Lyra e Mariana Ruggieri. Fernanda Laguna foi traduzida por mim no blog da revista *escamandro*⁵ e na revista *felisberta*, e por Clarisse Lyra e Mariana Ruggieri no fanzine *Bacuri* (2019). Está no prelo, na editora Macabéa, a antologia *Um chamado telepático de socorro*, que reúne poemas de toda a produção literária de Laguna, até 2020, organizada e traduzida por mim.

O objetivo desta tese é, portanto, refletir sobre as poéticas dessacralizadoras de Angélica Freitas, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, que encenam outros modos de escrever, ler e editar poesia. A partir da análise de poemas que desafiam modelos, muitas vezes, pré-estabelecidos pelo cânone, são examinados os procedimentos pelos quais essas poéticas escrevem uma outra história e fissuram o estabelecimento de consensos. Ao mesmo tempo, reeditam as cenas da vida cotidiana, produzem outras subjetividades, na medida em que contribuem para desfazer o apagamento das mulheres na esfera literária, possibilitando reflexões que nos permitem ressignificar as noções tradicionais de literatura, autoria e obra. Para pensar o que chamo de poéticas dessacralizadoras, são importantes como fundamentação teórica as postulações de Adrienne Rich sobre “escrita como re-visão” (2017); o conceito de literaturas pós-autônomas, de Josefina Ludmer (2007); as teorizações de Deleuze e Guattari (2014) em torno do que chamam de “literatura menor”, em diálogo com outras pensadoras da

³ <http://revistamododeusar.blogspot.com/2011/01/cecilia-pavon.html> as traduções podem ser lidas aqui. Acesso em: 27/3/2021 às 17h35.

⁴ <http://blissnaotembis.com/blog/2016/01/cecilia-pavon-27-poemas-com-nomes-de-pessoas.html> Acesso em: 27/3/2021 às 17h38.

⁵ <https://escamandro.com/2020/06/24/fernanda-laguna-por-eduarda-rocha/> Acesso em: 27/3/2021 às 17h44

crítica feminista. Considerando que os livros de poesia, diferentes da narrativa, são formados por unidades mínimas, os poemas, tendo cada um deles suas especificidades, as teorias críticas feministas abordadas serão acionadas de acordo com as questões evocadas por cada poema, de modo interdisciplinar, a partir de textos de teóricas feministas de diversos campos do saber, tais como: a filosofia, a história, as ciências sociais e, evidentemente, a teoria literária.

O corpus desta pesquisa é formado, principalmente, pelas obras *rilke shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas; a antologia *Un hotel com mi nombre* (2012), que reúne a obra poética de Cecilia Pavón; *Control o no control* (2012), que reúne a produção de Fernanda Laguna até 2012 e *Los grandes proyectos* (2018B), seu livro mais recente; além das plaquetas publicadas por ambas as autoras em sua editorial em fotocópias: *Belleza y Felicidad*. Longe dos manuais críticos, muitas vezes pautados em uma concepção hegemônica de literatura, que pretendem estabelecer o que deve ou não ser lido, esta tese faz um recorte motivado por temáticas e procedimentos poéticos comuns às três poetisas escolhidas. Em alguns momentos, tento resgatar outras escritoras que também merecem destaque, e, apesar de não serem o foco central de minha pesquisa, dialogam, de algum modo, com as que foram por mim escolhidas.

La literatura es algo muy frágil, verso que figura no título desta tese, foi tomado de empréstimo de um poema de Cecilia Pavón e me ajuda a pensar como essas poéticas de Pavón, Laguna e Freitas ressignificam certos conceitos cristalizados de literatura e valorizam outros critérios em detrimento daquilo que é celebrado pela tradição. Além disso, esse verso traz para a abertura deste texto uma outra língua, marcando o trânsito desta pesquisa, que não se fixa em um espaço definido, seja literária, seja geográfica, seja teoricamente. A fragilidade, em oposição à força, remete ao caráter de vulnerabilidade, de dúvida, na construção do texto literário, em que o texto que vacila, o texto errante, que questiona a si mesmo e os discursos oficiais, deixa de ser um aspecto negativo e passa a ser um atributo positivo, assim como outras categorias são igualmente ressignificadas conforme veremos ao longo desta tese. O que parece mais frágil pode, e quase sempre o faz, mostrar uma inusitada força transformadora inclusive da noção de *força* e de sua invencibilidade, tão associada pelo discurso patriarcal ao universo masculino.

No primeiro capítulo, “Questões de gênero e autoria na literatura latino-americana”, faço um percurso pela historiografia literária, buscando compreender por que as mulheres foram excluídas dos espaços hegemônicos da literatura, ao passo em que destaco o trabalho da crítica literária feminista que vem se dedicando há algumas décadas a trazer à tona diversas

mulheres que foram silenciadas por essa historiografia literária escrita, em sua maioria, por homens brancos, heterossexuais, que vêm consagrando seus pares e determinando o que deve ou não ser lido. As postulações teórico-críticas de pensadoras feministas, apresentadas neste capítulo, são fundamentais para situar de que lugar leio as obras de Angélica Freitas, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna. Aqui, retomo noções de “escrita como re-visão”, de Adrienne Rich (2017), ansiedade de autoria de Gilbert e Gubar (2017), e as postulações de Ria Lemaire (1994) sobre a historiografia literária.

No capítulo dois, “Cecilia Pavón e Fernanda Laguna: ‘¡Poesía qué alegría que tú existas!’”, discuto como as poesias de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón operam diversas dessacralizações: do objeto livro, do conceito de literatura e da concepção do que é ser poeta. Pavón e Laguna fundaram, após uma viagem ao Brasil, em que tiveram contato com a literatura de cordel, a editora em fotocópias *Belleza y felicidad*, possibilitando a publicação de diversas mulheres e pessoas *queer*, que não tinham espaço no mercado editorial, o qual também se encontrava em declínio naquele momento, tendo em vista a profunda crise política e social da Argentina no final dos anos 90 e começo dos 2000.

Belleza y felicidad era, além de editora, uma galeria de arte, loja de presentes baratos, e uma comunidade experimental que reunia artistas das mais diversas disciplinas. Essa rede de artistas, músicas/os, escritoras/es tinha seus próprios critérios nos quais a escrita era pensada como intimamente ligada às vivências das pessoas que ali atuavam, por isso, é importante pensar o projeto a partir do que a teórica argentina Josefina Ludmer (2008) chama de literaturas pós-autônomas. Para ela, esses textos aparecem como literatura, mas não podem ser lidos a partir de categorias literárias como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido, nem tampouco poderiam ser lidos estritamente como literatura: “são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2008). O que chamo de poéticas dessacralizadoras está diretamente relacionado à ideia de pós-autonomia, de Ludmer (2008), pois dessacralizar implica pensar o fim da noção de valor, também central na ideia de pós-autonomia, uma vez que quando a literatura perde sua autonomia, sua literariedade, não faz mais sentido pensar em boa ou má literatura, conceitos muito vinculados a uma ideia de literatura patriarcal e hegemônica em que os critérios para consagrar o suposto “bom” eram muito associados a uma escrita produzida por homens, brancos, heterossexuais. A pós-autonomia se relaciona, portanto, a uma ideia de deshierarquização, de desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2014), que é muito importante para a crítica literária feminista.

No terceiro e último capítulo, analiso a obra de Angélica Freitas, verificando os procedimentos pelos quais ela opera diversas dessacralizações do cânone e de discursos

hegemônicos sobre o corpo das mulheres, a partir de um diálogo interdisciplinar com diversas teóricas feministas, tais como Judith Butler (2012), Elizabeth Grosz (2000), Monique Wittig (2017), entre outras. Aqui, também analiso poemas de Karina Buhr e Ava Rocha, verificando como a poesia brasileira em versão cantada também opera dessacralizações e vem desconstruindo estereótipos de gênero e propondo múltiplas e complexas questões ligadas ao corpo das mulheres.

A escrita desta tese deixa sempre muito a dizer. O que não está aqui, o que se perdeu em cadernos de anotações, em arquivos de texto, em reflexões de noites insones e conversas inconclusas com amigas, com a minha orientadora, que é também minha amiga, inscreve-se na fragilidade de um dizer que se sabe sempre inconcluso, falho, errante. Mas o que impulsiona a finalização e a defesa desta tese é também o compromisso com a pesquisa que se pretende transformadora, dos modos de ler a poesia contemporânea escrita por mulheres, dos modos de viver num contexto desigual e violento, em que a nossa suposta fragilidade – como se fosse possível determinar uma característica comum a uma categoria tão vasta e complexa como “mulheres” – é chamada a atuar como vetor de mudança e busca de uma vida mais justa para todas as pessoas que sofrem essa violência. Retomando a pergunta título deste capítulo, é contra esse estado de violência e desigualdade que gritam estes poemas, estas poetisas, esta tese.

1. QUESTÕES DE GÊNERO E AUTORIA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

(Conceição Evaristo)

A historiografia literária ocidental revela uma tendência de apagamento das produções de autoria de mulheres. Isso acontece em diversos países, no entanto, a situação parece mais emblemática quando se trata do Brasil. É comum que em diversas obras teórico-críticas as mulheres "apareçam" na literatura no período do Romantismo, ao passo que, na tradição brasileira, as mulheres do século XIX foram quase excluídas da historiografia. Em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1982), de Alfredo Bosi, a primeira mulher a aparecer no que se pretende como a história concisa de nossa literatura é Francisca Júlia (1871-1920), e o crítico dedica a ela apenas um parágrafo pequeno, menor que o dos chamados mestres do Parnasianismo. É possível que Francisca Júlia tenha sido citada pelo fato de sua obra ter sido analisada por Mário de Andrade, que, além de citá-la no "Prefácio interessantíssimo", de sua *Pauliceia Desvairada* (1922), escreveu um ensaio dedicado a sua poesia, na coletânea *Mestres do passado*, na qual se ocupa dos estudos de autores do Parnasianismo, sendo ela a única poeta mulher. Apesar de Francisca Júlia ser a primeira autora a aparecer nessa obra, isso não significa que antes dela outras mulheres não haviam escrito romances ou poemas no Brasil; elas apenas não eram sequer mencionadas em diversos livros canônicos escritos pelos homens que, ao longo dos anos, teorizaram sobre nossa literatura e mantiveram seus pares nas posições de prestígio, ignorando o que as mulheres estavam produzindo.

O que figura ou não na historiografia literária brasileira é muito importante, pois ela indica e controla o que é visto e dito como literatura, que está diretamente relacionada as suas múltiplas instâncias de institucionalização, como currículos dos diversos níveis de ensino, prêmios, resenhas, pesquisas. A exclusão das mulheres autoras apaga sua história e seus livros e, no limite, coloca a autoria de mulheres no campo da excepcionalidade, como se fosse algo relativo a pessoas muito extraordinárias, ou seja, distantes do mundo comum.

A crítica literária feminista brasileira se dedicou durante anos a trazer à tona várias mulheres que não aparecem nos manuais críticos – muito menos nos escolares – para registrar e documentar a presença de escritoras em nossa literatura. Merece destaque, nesse sentido, o importante trabalho de Zahidé Lupinacci Muzart (1939-2015), que recuperou diversas escritoras do século XIX de um quase que total esquecimento. A pesquisadora é responsável pela fundação da extinta Editora Mulheres, que colocou novamente em circulação a obra de nomes como Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Emília Freitas (1855-1908), entre muitas outras. O minucioso trabalho de pesquisa de Muzart e suas colaboradoras resultou na coletânea dividida em três volumes: *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Os volumes contêm mais de mil páginas que tratam de diversas mulheres nascidas no século XIX e contemporâneas de grandes nomes masculinos da literatura brasileira – tais como José de Alencar e Machado de Assis –, que nunca receberam a atenção da crítica especializada. A antologia apresenta material biográfico e bibliográfico, além de resenha crítica e fragmentos da produção de cinquenta e duas escritoras. Por que a produção literária dessas mulheres permaneceu por tantos anos em esquecimento? Por que as mulheres foram apagadas, em muitos momentos, da historiografia literária? O que mudou na publicação e circulação de obras produzidas por mulheres na contemporaneidade, no Brasil e na Argentina? Este capítulo tentará responder a essas perguntas, fazendo um percurso por textos fundamentais para a crítica literária feminista.

Este capítulo delinea, portanto, as teorias em que me baseio para pensar a poesia escrita por mulheres, além de situar teoricamente o lugar em que esta tese se inscreve, como proposta de outras leituras para essas obras, que se confrontam com as perspectivas excludentes da crítica literária hegemônica, o que já vem sendo feito pela crítica literária feminista com a qual dialogo. Não me filio especificamente a nenhuma das correntes teórico-críticas da crítica feminista, pois situo minha leitura em um diálogo entre perspectivas que acredito serem complementares. Aposto nos trânsitos entre os diversos saberes, na multiplicidade, que é também uma marca das três poetisas estudadas por mim nesta tese, nos capítulos seguintes.

1.2. Mulheres que escrevem: rompendo os silêncios

Na introdução deste capítulo, comentei a respeito de um dos manuais mais citados da historiografia literária brasileira, que ignora, quase em sua totalidade, a presença de escritoras. O trabalho da crítica literária feminista foi determinante para trazer ao conhecimento do público que outras mulheres haviam publicado antes de Francisca Júlia e não receberam a

atenção dos críticos que construíram o cânone de nossa literatura. Rita Terezinha Schmidt (2017) recorda que:

O trabalho de recuperação de obras relegadas pela tradição crítica tem revelado um número surpreendente de escritoras do século XIX que tiveram acesso à cultura impressa, embora sem acesso à educação formal. Elas escreveram romances, poesia, drama, crônicas, ensaios, recorrendo, muitas vezes, ao contexto das tradições literárias portuguesas e francesas, mas também criando espaços enunciativos singulares para falar da nacionalidade, bem como de questões de classe e raça, além de assumir, por conta e risco, a representação da condição feminina, a sua própria, posicionando-se dentro e contra a ideologia de gênero⁶ de seu tempo. (SCHMIDT, 2017, p. 201).

Uma dessas mulheres é Maria Firmina dos Reis (1825-1917) que em 1859 publicou o romance abolicionista *Úrsula*, sob o pseudônimo "Uma maranhense". No século XIX, era muito comum que mulheres usassem pseudônimos masculinos ou indefinidos para conseguirem publicar suas obras. A força da configuração do autor empírico como homem, branco, cisgênero, no final do século XIX e começo do século XX, pode nos ajudar a compreender esse fenômeno que ocorria não só no Brasil como também no exterior, conforme o caso de Amandine Dupin e Mary Ann Evans que usaram os nomes masculinos de George Sand e George Eliot, respectivamente. Até mesmo Jane Austen, hoje uma escritora canônica e consagrada, evitou colocar o seu nome quando da publicação de sua primeira obra *Razão e sensibilidade* (1811). Na capa havia apenas a indicação: "Um romance. Em três partes. Escrito por uma dama."⁷ *Úrsula* foi reeditado pela primeira vez em 1975 em uma edição fac-similar organizada por José Nascimento Morais Filho, com prefácio de Horácio de Almeida, cento e dezesseis anos depois de sua publicação original. Nesse mesmo ano, José Nascimento Morais Filho publicou uma biografia sobre a autora intitulada *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. Em 1988, Luiza Lobo organiza uma terceira edição da obra com comentários críticos.

⁶ O uso da expressão "ideologia de gênero" por Rita Terezinha Schmidt diverge do uso hodierno deste termo. Neste artigo, publicado originalmente em 2002, a autora menciona a ideologia de gênero como um conjunto de normas culturais, vigentes em determinado período de tempo, referentes ao gênero. O uso recente que a extrema direita brasileira dá ao termo refere-se ao gênero, negativamente, como uma doutrina, uma espécie de dogma o que pode ser observado no discurso que se diz "contra a ideologia de gênero". A pesquisadora da UFRJ Maria das Dores Campos Machado tem se dedicado aos estudos das relações entre as religiões, os direitos humanos e os movimentos sociais. Merece destaque o artigo publicado na *Revista de Estudos Feministas*, da UFSC, intitulado *O discurso cristão sobre a ideologia gênero* (2018), apontando que "a formulação deste discurso por intelectuais católicas/os começou nos anos 90, como uma reação às iniciativas das feministas que conseguiram inserir a categoria gênero nos documentos das conferências sociais da ONU." (MACHADO, 2008, p.4). Cf. <http://www.scielo.br/pdf/ref/v26n2/1806-9584-ref-26-02-e47463.pdf>

⁷ Cf. *As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora serão lidas com seus nomes verdadeiros*: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400> Acesso: 22 de maio de 2018, às 09h45. Acesso em: 12 de abril de 2019, às 17:05

Em 2004, a *Editora Mulheres* publica uma quarta edição do romance em comemoração aos 150 anos da primeira, acrescida do conto "A escrava", que impulsionou diversos trabalhos acadêmicos, desde artigos para periódicos científicos a dissertações e teses, além de outras novas reedições realizadas por diversas editoras. Eduardo de Assis Duarte, responsável pelo posfácio dessa edição comemorativa, afirma que

Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afro-descendentes. *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que, inclusive, poucos historiadores admitem. É também o primeiro romance da literatura afro-brasileira, entendida esta como produção de autoria afro-descendente, que tematiza o assunto negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro. Acresça-se a isto o gesto (civilizatório) representado pela inscrição em língua portuguesa dos elementos da memória ancestral e das tradições africanas. Texto fundador, *Úrsula* polemiza com a tese segundo a qual nos falta um "romance negro", pois, apesar de centrado nas vicissitudes da heroína branca, pela primeira vez em nossa literatura, tem-se uma narrativa da escravidão conduzida por um ponto de vista interno e por uma perspectiva afro-descendente. (DUARTE, 2004, p. 279 e 280)

Um romance de tal importância levou mais de um século para chegar ao conhecimento do público, e, ainda assim, continua, de certa maneira, restrito aos campos de estudo que se dedicam à autoria de mulheres e à produção literária de autoras e autores negros/as, apesar do esforço para difundi-lo. Nos manuais críticos e escolares, ou mesmo nos cursos de graduação das Faculdades de Letras, pouco se ouvia falar em Maria Firmina dos Reis para além das disciplinas de autoria de mulheres, quando essas existem. Duarte (2008) relembra que nenhum/a crítico/a ou historiador/a da literatura brasileira, a exceção de Sacramento Blake, fez menção à existência da maranhense: "Silvio Romero e José Veríssimo a ignoram [...] o romance está ausente nas páginas de Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel Pereira, Nelson Werneck Sodré e Alfredo Bosi" (DUARTE, 2008, p.267). Logo no prólogo da obra, Maria Firmina demonstra ter a consciência de seu lugar de escrita, afirmando explicitamente que pouco se daria importância a um romance escrito por uma mulher. Cito-o abaixo:

Prólogo

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e

mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.

Então por que o publicas? – perguntará o leitor.

Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno, que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado.

O nosso romance, gerou-o a imaginação, e não o soube colorir, nem aformosentar. Pobre avezinha silvestre, anda terra a terra, e nem olha para as planuras onde gira a águia.

Mas, ainda assim, não o abandoneis na sua humildade e obscuridade, senão morrerá à míngua, sentido e magoado, só afofado pelo carinho materno.

Ele semelha a donzela, que não é formosa; porque a natureza negou-lhe as graças feminis, e que por isso não pode encontrar uma afeição pura, que corresponda ao afeto da sua alma; mas que, com o pranto de uma dor sincera e viva, que lhe vem dos seios da alma, onde arde em chamas a mais intensa e abrasadora paixão, e que embalde quer recolher para a corução, move ao interesse aquele que a desdenhou e o obriga ao menos a olhá-la com bondade.

Deixai pois que a minha Úrsula, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias de arte, caminhe entre vós.

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir coisa melhor, ou, quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (REIS, 2004, p. 13 e 14).

Nas primeiras linhas, a autora em uma atitude irônica e consciente das condições de circulação e recepção de obras de autoria de mulheres, em sua época, afirma que o romance passará pelo "indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros" (2004, p.13), mas mesmo assim o "dará a lume". E a seguir reconhece que: "pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem [...]" (idem, 2004). Nesse trecho, Firmina elenca a sua condição de mulher como fator para uma suposta apreciação de baixo valor da obra, e não só de "mulher" como "brasileira", "de educação acanhada". A consciência da subordinação feminina e geográfica, motivada pelo que a autora chama de "educação acanhada" nos leva à divisão sexual do trabalho que colocou as mulheres no espaço privado à medida que o público era direito quase que exclusivo dos homens. A menção ao fato de não ter o "trato e a conversação dos homens ilustrados" aponta para uma consciência de uma escritura divergente e ironiza o masculino como aquele que "corrige", e, portanto, dá a medida do que é "certo" e "errado". Chama atenção, ainda, a referência da autora à própria obra como "nosso romance" retirando a autoria de um espaço

individual, afastando-se do modelo do "autor gênio" e pensando a escrita de forma coletiva, de múltiplas vozes.

A proibição das mulheres ao acesso a uma educação formal é um fator decisivo para a constituição de uma tradição de pensamento majoritariamente masculino, não somente restrita à literatura, como à filosofia, à história e às ciências humanas em geral. Acerca disso, no final do século XVIII, após a revolução francesa, Mary Wollstonecraft escreve a obra que pode ser considerada um dos primeiros textos feministas: *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792). Wollstonecraft atribui a desigualdade social entre homens e mulheres ao fato de estas terem sido privadas da razão. Durante toda sua vida, a mulher era estimulada a exercer sua sensibilidade e sua delicadeza o que a aprisionaria na condição de inferior aos homens: “Para se tornar respeitável, o exercício do entendimento é necessário, não há outro fundamento para a independência de caráter; eu quero explicitamente dizer que elas devem apenas se curvar para a autoridade da razão” (WOLLSTONECRAFT, 2015, p. 81). Em sua perspectiva, a autonomia das mulheres estava diretamente ligada à possibilidade de exercer a intelectualidade. A filósofa enfrentou diversos pensadores machistas, inclusive Rousseau, e defendia a representatividade das mulheres no Parlamento quando estas nem sequer haviam conquistado direito ao voto.

No século XVII, cerca de cem anos antes de Wollstonecraft fazer suas postulações, surgia no México – naquela ocasião pertencente ao território denominado de Nova Espanha – a mulher considerada como a primeira feminista da América Latina e o maior nome do Barroco hispano-americano: Sor Juana Inés de la Cruz. A história da primeira poeta mulher da América Latina é um tanto impressionante e pouco conhecida no Brasil, uma vez que a circulação de poesia de língua espanhola é bastante restrita por aqui, por isso merece ser lembrada.

Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana (1651-1695), seu nome laico, aprendeu sozinha, aos três anos de idade, a ler em latim em curto tempo, como revela na *Respuesta de la poetisa a Sor Filotea de la Cruz* (1700). A jovem, impossibilitada de estudar por ser mulher – naquela época as mulheres não tinham acesso à educação formal, muito menos à universidade –, decide se converter à Congregação das Jerônimas, aos dezesseis anos, aconselhada por seu confessor António Núñez de Miranda, para assim ter acesso aos livros e a sua desejada formação intelectual que se dá de modo autodidata. Antes de frequentar o convento, foi dama de companhia na corte e teve que enfrentar um júri composto por quarenta homens que a arguíram para provar sua capacidade intelectual. Na *Respuesta de la poetisa a Sor Filotea de la Cruz* ela revela que chegou a pedir a sua mãe que a vestisse com trajes de

homem para poder frequentar a universidade. O conjunto de suas publicações incluem poesia, prosa, teatro e tratados teológicos que circulavam amplamente pela Espanha e pela colônia: a obra completa de Sor Juana está dividida em quatro volumes, tamanha a sua extensão.

Após publicar a *Carta Atenagórica*, em 1690, na qual critica o *Sermão do Mandato*, de Padre Antonio Vieira, desperta a ira e, como afirmam alguns biógrafos, também a inveja de setores religiosos da colônia que se opunham à erudição da monja e consideravam uma intromissão suas postulações sobre assuntos teológicos. Surge então uma resposta à carta, publicada em nome de Filotea de la Cruz, pseudônimo do bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, o qual adverte que nenhuma mulher deveria enveredar-se por aprender temas filosóficos. Sor Juana escreve uma réplica, a já mencionada *Respuesta de la poetisa a Sor Filotea de la Cruz*, que pode ser considerada como o primeiro documento feminista da América Latina, no qual a monja defende com humildade e veemência o direito da mulher à educação e aos estudos intelectuais, além de tecer relatos sobre sua ânsia de conhecimento e de denunciar com amargura a realidade de sua situação. Um trecho que chama a atenção na *Respuesta* é quando Juana Inés recorre a uma genealogia de personagens femininas, históricas e bíblicas, para reforçar as virtudes de várias mulheres justificando seu argumento do direito à escrita, por ela considerado como um dom recebido de Deus:

[...] veo a una Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima Reina de Sabá, tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida, antes por ello será juez de los incrédulos. Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas con el don de la profecía, como una Abigail; otras de persuasión como Ester; otras, de piedad, como Rahab; otras de perseverancia, como Ana, madre de Samuel; y otras infinitas, en otras especies, prendas y virtudes. Si revuelvo a los gentiles, lo primero que encuentro es con las Sibilas, elegidas por Dios para profetizar los principales misterios de nuestra Fe; y en tantos doctos y elegantes versos que suspenden la admiración. Veo adorar por diosa de las ciencias a una mujer como Minerva, hija del primer Júpiter y maestra de toda sabiduría de Atenas. Veo una Pola Argentaria que ayudó a Lucano, su marido, a escribir la gran Batalla Farsálica. Veo la hija del divino Tiresias, más docta que su padre. Veo a una Cenobia, reina de los Palmirenos, tan sabia como valerosa. A una Arete, hija de Aristipo, doctísima. A una Nicostrata, inventora de las letras latinas y eruditísima en las griegas. A una Aspasia Milesia que enseñó filosofía y retórica y fue maestra del filósofo Péricles. A una Hispasia que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y le convenció. A una Jucia, a una Corina, a una Cornelia; y en fin a toda la gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales. Sin otras infinitas, de que están los libros llenos, pues veo aquella egípcica

Catarina, leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto. Veo una Gertrudis leer, escribir, enseñar. Y para no buscar ejemplos fuera de casa, veo una santísima madre mía, Paula, docta en lenguas hebrea, griega y latina y aptísima para interpretar las Escrituras. (DE LA CRUZ, 2016, p. 14 e 15)

Depois dessa imensa citação a diversas mulheres, Sor Juana ressalta que o ato de pregar e ler em público deveria ser designado a quem "Deus dá o dom da virtude e da prudência e desde que fosse muito maduro e erudito e tivesse o talento e o requisito necessários para tão sagrado emprego" (2016, p.15, tradução minha), entre esses indivíduos, a monja inclui as mulheres: "e isto é tão justo que não somente as mulheres, que por tão ineptas são pintadas, senão aos homens, que com somente sê-lo pensam que são sábios" (2016, p. 15, tradução minha). A consciência de sua subordinação enquanto mulher e a pretensa superioridade dos homens unicamente por serem do gênero masculino levaram a poeta a escrever alguns poemas em que critica os homens, o mais famoso deles é este que segue abaixo:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis.

Si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

Combatís su resistencia
y luego con gravedad
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.

Queréis con presunción necia
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Tais,
y en la posesión, Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo
y siente que no esté claro?

Con el favor y el desdén
tenéis condición igual,

quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.

Opinión ninguna gana,
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata,
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis
que con desigual nivel
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.

¿Pues cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata ofende
y la que es fácil enfada?

Mas entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y queja enhorabuena.

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?

¿Pues para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar
y después con más razón
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.⁸

⁸ Tradução do poema nos anexos desta tese.

No plano formal, o poema é uma redondilha maior composta por dezesseis estrofes, cada uma com quatro versos de oito sílabas, na métrica espanhola⁹, seguindo o sistema de rimas ABBA. As tradicionais antíteses, traço muito marcante do Barroco, aparecem em inúmeras partes do poema, assim como a aliteração das consoantes "s" e "c" que dão ritmo a essa redondilha.

No plano temático, Juana Inés questiona a hipocrisia do homem cortês, reforçando uma posição moralista por parte daqueles que seduzem as mulheres e atribuem a elas a culpa. Para isso, a monja recupera duas figuras históricas: Lucrecia e Tais. A primeira, conhecida por sua virtude, foi estuprada e em seguida cravou um punhal no peito, cometendo suicídio. A história de Lucrecia é, muitas vezes, contada como uma espécie de alegoria da queda da Monarquia e fundação da República, tal qual a clássica versão de Tito Lívio. O historiador romano conta que Lucrecia foi uma mulher conhecida por sua honra e fidelidade ao marido, isso teria despertado o interesse de Sexto Tarquínio, filho do imperador romano "Tarquínio, o soberbo". Este teria ido ao quarto de Lucrecia exigindo que mantivesse relações sexuais com ele, ameaçando-a com uma faca. Quando se deu conta de que a ameaça de morte não seria suficiente para induzi-la a ceder, Tarquínio explorou o medo de Lucrecia pela desonra e ameaçou matá-la e matar também um escravo para dar a impressão de que ela havia cometido a forma mais execrável de adultério para a época. Diante disso, ela cede, porém conta ao marido e ao pai a violência que havia sofrido e pede vingança, em seguida se suicida. Segundo a versão de Tito Lívio, o estupro de Lucrecia teria causado revolta no povo e no exército romanos, os quais liderados por Lúcio Júnio Bruto exilaram "Tarquínio, o soberbo" e seus filhos, fundando a República Romana¹⁰.

A outra personagem mencionada no poema é Taís, uma cortesã ateniense citada em diversas obras clássicas. Em alguns relatos, teria sido acompanhante de Alexandre Magno e o induzira a incendiar o Palácio de Xerxes. No romance *Taís de Atenas* (1972), do russo Ivan Efremov, a história do imperador é contada sob o ponto de vista da prostituta, que após a morte de Alexandre casa-se com Ptolomeu e se torna rainha do Egito. A personagem também aparece na obra *Eunuco*, de Terêncio, e n'*A Divina comédia*, de Dante de Alighieri, no "Canto XVIII". Na obra dantesca, Taís é a segunda pecadora, citada depois de Francesca de Rimini,

⁹ O sistema de escansão na tradição de língua espanhola difere da tradição de língua portuguesa. Se o verso termina em palavra oxítona, conta-se uma sílaba a mais; se o verso termina em palavra paroxítona, a contagem permanece igual; se termina em palavra proparoxítona conta-se uma sílaba a menos. Portanto, a nossa redondilha maior, tradicionalmente com sete versos, tem oito versos na tradição de língua espanhola.

¹⁰ Cf. LIVIO, Tito. *História de Roma*: desde a fundação da cidade. Livro I - A monarquia. Tradução: Mônica Costa Vitorino. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

além de ser a única prostituta a aparecer no inferno de Dante, curiosamente castigada junto aos "aduladores e mulheres lisonjeiras" e não aos luxuriosos como se poderia deduzir.

Em "Hombres necios", Sor Juana Inés de la Cruz traz Lucrecia e Taís como protagonistas da confrontação moral em que os homens acusam as mulheres de fáceis se agem como Taís e as tomam por ingratas se agem como Lucrecia: "Opinión ninguna gana,/ pues la que más se recata,/ si no os admite, es ingrata,/ y si os admite, es liviana". Como lida com esse tema a partir do ponto de vista de uma moral católica, a monja reivindica a culpa que os homens atribuem às mulheres por seduzi-los, sem dar-se conta de que a metade da responsabilidade é deles¹¹. Aqui, ela critica a ideia vigente naquela época de que as mulheres afastariam os homens de uma vida casta e desde a primeira estrofe fica evidente a defesa de seu gênero quando os qualifica como néscios que acusam a mulher sem razão. A questão da moralidade católica atravessa todo o poema. Os homens querem que as mulheres sejam decentes, mas insistem para que cedam a seus desejos e se não o fazem são igualmente condenadas por eles, ou seja, opõem-se à recusa das mulheres, no entanto as culpam quando cedem: "y después de hacerlas malas/ las queréis hallar muy buenas". O resultado sempre será negativo para as mulheres. O jogo de antíteses atua para reforçar a culpa que seria dividida, na perspectiva cristã de Juana Inés: "¿Cuál mayor culpa ha tenido/ en una pasión errada:/ la que cae de rogada/ o el que ruega de caído?". E acrescenta: "¿O cuál es más de culpar,/ aunque cualquiera mal haga:/ la que peca por la paga/ o el que paga por pecar?". Aqui, Juana Inés questiona o fato de que se a prostituta é considerada pecadora, então seria igualmente pecador aquele que com ela mantém relações. Mesmo com as limitações de sua época, a poeta tinha uma consciência muito avançada das subordinações às quais as mulheres estavam expostas. A coragem de escrever um poema como este, quando as fogueiras da inquisição estavam acesas, comprovam a importância da monja no panorama da literatura latino-americana, num momento em que as mulheres não eram sequer letradas.

Em *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*¹², Octavio Paz recorda que "a sátira contra os homens deve ver-se no quadro geral da literatura de seu século: foi uma resposta às incontáveis sátiras contra a mulher que circulavam em seu tempo, muitas escritas

¹¹ Os termos de culpa e moral evocados pelo poema são baseados nas crenças católicas do século XVII. O conceito de culpa do catolicismo, por si só, já engloba a moral e o pecado, por isso Taís e Lucrecia aparecem como mulheres que carregam metade da culpa, numa tentativa por parte de Sor Juana de absolvê-las, tendo em vista que, para a moral católica da época, elas eram as unicamente culpadas. Nos tempos de hoje, evidentemente, não caberia incluir uma mulher estuprada e uma prostituta como culpadas de seduzir um homem, embora os costumes patriarcais ainda busquem essas justificativas para as violências sofridas por mulheres, quatro séculos depois.

¹² No Brasil, a tradução da obra foi publicada em 1998 pela editora Mandarin e reeditada em 2017 pela Editora Ubu, com tradução de Waldir Dupont, sob o título Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé.

por poetas famosos" (PAZ, 1993, p. 397, tradução minha). O poeta e crítico mexicano recorda, ainda, que apesar de estar longe do teor ideológico dos feminismos contemporâneos, "é indubitável que [Sor Juana] viveu – ou melhor: sofreu – com uma lucidez pouco comum sua condição de mulher" (idem, p. 397). Paz afirma que

seu feminismo – para chamá-lo assim – não se parece com o moderno nem tem a tonalidade ideológica deste, ainda que tenha nascido das mesmas raízes: a condição de inferioridade da mulher. A sátira de Sor Juana foi uma resposta espontânea e isolada a uma situação histórica. Nisto, como em tantas outras coisas, sua atitude foi única. (1993, p. 398, tradução minha)

A atitude de Sor Juana é considerada isolada, pois no século XVII não havia uma consciência expansiva de igualdade de gênero, essa palavra não era sequer utilizada. As mulheres estavam afastadas da vida pública, não possuíam acesso à educação formal, não podiam frequentar a universidade. A freira relembra esse fato na *Respuesta a Sor Filotea*, quando tece diversos comentários sobre como as mulheres dominam o universo da culinária, o que pode ser lido como uma ironia, uma vez que elas eram preparadas para isso, ao passo que eram excluídas da vida intelectual e pública.

Apesar de ter alcançado o sucesso em vida, quando sua obra circulava tanto na colônia quanto na metrópole, Juana Inés ficou esquecida nos séculos XVIII e XIX e veio a ser "resgatada" apenas no século XX, momento em que alcança seu lugar no cânone da literatura de língua espanhola. O século XX é, portanto, um momento de resgate da produção de escritoras de séculos anteriores e é, também, o momento em que a produção de mulheres começa a ter maior circulação e chega – ainda que em menor quantidade se comparada aos homens – às grandes editoras.

Quando as mulheres ingressam no cânone estão, quase sempre, ocupando esse espaço pela via da exceção, assim como Sor Juana, que se auto-alfabetizou para poder ler e escrever. Se hoje esse cenário começa a mudar, é graças ao trabalho incansável da crítica literária feminista que vem resgatando escritoras e dedicando-se à crítica das obras de autoras contemporâneas. Muitas escritoras que produziram suas obras antes do século XX escreveram tendo em mente a injusta situação a que eram submetidas e viram a educação como uma importante forma de inserção das mulheres na sociedade. Juana Inés, Maria Firmina dos Reis, a filósofa Mary Wollstonecraft, todas mencionam a falta de acesso das mulheres à educação, direta ou indiretamente. Por isso, para compreender a ausência das mulheres no espaço do cânone, é preciso passar por essa questão. No Brasil, de acordo com Stamato (2002):

[...] desde a chegada dos colonizadores o ensino concentrou-se nas mãos da Igreja, especialmente dos jesuítas, mas igualmente outros religiosos como os franciscanos também vieram ao país. Este ensino ministrado pelas ordens religiosas nas missões e nos colégios fundados por elas destinava-se fundamentalmente à catequese e à formação das elites no Brasil. Desde a primeira escola de ler e escrever, erguida incipientemente lá pelos idos de 1549, pelos primeiros jesuítas aqui aportados, a intenção da formação cultural da elite branca e masculina foi nítida na obra jesuítica. As mulheres logo ficaram exclusas do sistema escolar estabelecido na colônia. Podiam, quando muito, educar-se na catequese. Estavam destinadas ao lar: casamento e trabalhos domésticos, cantos e orações, controle de pais e maridos. (2002, p. 2).

A pesquisadora destaca, ainda, que os primeiros a reivindicarem a educação para meninas foram os índios. Eles defendiam que se suas filhas eram as mais numerosas e assíduas nos cursos de catequese, por que não poderiam, então, fazer parte do curso para aprender a ler e a escrever. Tal fato motivou o padre Manuel da Nóbrega a enviar uma carta a Catarina, Rainha de Portugal, para solicitar a permissão para a presença das meninas nas escolas de leitura e escrita, o que foi negado com a justificativa das "possíveis 'consequências nefastas' que o acesso das mulheres indígenas à cultura da época pudesse representar" (STAMATTO, 2002, p. 2). Dessa maneira, o acesso das mulheres à escola era muito restrito ou quase inexistente, em alguns casos poderiam estudar em casa com o auxílio de preceptores ou nos conventos, aspirando à vida religiosa, isso ocorria de modo muito semelhante nas colônias hispânicas vide o caso da monja Sor Juana. Stamatto (2002) recorda que

A nossa primeira legislação específica sobre o ensino primário, após a independência, foi a lei de 15 de outubro de 1827, conhecida como Lei Geral, que padronizou as escolas de primeiras letras no país, contemplando a discriminação da mulher. Elas não aprendiam todas as matérias ensinadas aos meninos, principalmente as consideradas mais racionais como a geometria, e em compensação deveriam aprender as 'artes do lar', as prendas domésticas. Em relação ao pagamento, foi previsto na lei igualdade para os mestres e as mestras, contudo, a própria legislação posterior abriu brechas para que na prática as professoras ganhassem menos que os homens. (2002, p. 5).

Vivemos as consequências históricas desses fatos até os dias de hoje, uma vez que, ao longo dos tempos eram homens que detinham o poder da escrita e da instrução, de forma quase exclusiva, e, no caso da literatura, escreviam para serem consagrados por críticos e leitores igualmente homens. A injusta disparidade entre homens e mulheres no cânone da literatura pode ser observada também por essas obras críticas, escritas por homens consagrados intelectualmente, que ignoram a presença de mulheres como Maria Firmina dos Reis e ignoraram por dois séculos uma intelectual como Sor Juana Inés de la Cruz.

Os prêmios literários internacionais e nacionais consagraram muito mais obras masculinas que femininas. O prêmio Nobel de literatura, um dos mais importantes do mundo, laureou cento e quinze pessoas até a conclusão desta tese, entre elas apenas quinze são mulheres: Selma Lagerlöf (1909), Grazia Deledda (1926), Sigrid Undset (1928), Pearl S. Buck (1938), Gabriela Mistral (1945), Nelly Sachs (1966), Nadine Gordimer (1991), Toni Morrison (1993), Wislawa Szymborska (1996), Elfriede Jelinek (2004), Doris Lessing (2007), Herta Muller (2009), Alice Munro (2013), Svetlana Alexievich (2015) e Louise Glück (2020). Destas, apenas a chilena Gabriela Mistral é latino-americana, Nadine Gordimer é a única africana e Toni Morrison, a única negra. Nos prêmios de língua portuguesa e na Academia Brasileira de Letras, as mulheres também são minoria. A primeira mulher a tentar ingressar no “séquito dos imortais” foi Amélia Beviláqua (1860-1946), em 1930. Ela era esposa do jurista e um dos fundadores da ABL, Clóvis Beviláqua. De acordo com Fanini (2010), sua candidatura:

foi recebida com fortes ressalvas, e não deixou de transformar o “Silogeu Brasileiro” em palco de uma acalorada discussão em torno da elegibilidade feminina. Este episódio tornou público aquilo que os documentos até então obnubilavam: o misoginismo da entidade. (2010, p. 347).

Fanini (2010) destaca, ainda, que a Academia alega como resposta ao veto da candidatura "uma interpretação enviesada do Art. 30 do Regimento Interno de 1927, segundo a qual o vocábulo 'brasileiros' aludiria apenas aos indivíduos do sexo masculino." (2010, p.347). Isto motiva o rompimento de Clóvis Beviláqua com a ABL, o qual sai em defesa de sua esposa. Em 1951, a Academia modifica este artigo e deixa explicitamente evidente a inelegibilidade feminina quando acrescenta a brasileiros o aposto "do sexo masculino", restringindo a entrada de mulheres. Em 1954, Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982) tenta o ingresso na ABL – ela que havia sido laureada com o prêmio Machado de Assis – e tem igualmente o acesso negado, isso torna público o artigo que proibia a entrada de escritoras. A primeira mulher a ser membro da Academia foi Raquel de Queiroz, em 1977, oitenta anos depois de seu surgimento. Depois dela, Dinah Silveira de Queiroz, em 1980, autora que já havia sido recusada antes; Lygia Fagundes Telles, em 1985; Nélide Piñón, em 1989; Zélia Gattai, em 2001; Ana Maria Machado, em 2003; Cleonice Berardinelli, em 2009; e Rosiska Darcy, em 2013. Quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos faleceu, em 2018, a cadeira de número 7 – que tem Castro Alves como patrono – ficou vaga e foi iniciada uma campanha com grande repercussão nas redes sociais para que a escritora mineira Conceição Evaristo a ocupasse devido ao conjunto de sua obra e o fato de que a ABL nunca abriu espaço para a entrada de uma mulher negra. A candidatura de Evaristo foi recusada e em seu lugar foi

imortalizado o cineasta alagoano Cacá Diegues, novamente o grupo dos imortais optou por um homem branco, heterossexual, de classe média alta, o que tem sido um padrão ao longo de sua existência.

1.3 A crítica feminista e os estudos de gênero: outras perspectivas para os estudos literários

A crítica literária feminista vem se consolidando desde a década de 1960 como um campo fundamental para os estudos dos textos literários. Desde a sua eclosão, desempenha um papel importante não só para trazer à tona novas abordagens teórico-críticas, como também para o resgate de diversos textos excluídos, ao longo do tempo, pela crítica literária tradicional. Um caminho possível para compreender os desdobramentos das demandas da crítica literária feminista é entender como as postulações sobre esse campo foram desenvolvidas no âmbito do pensamento feminista como um todo.

A crítica feminista norte-americana – que teve grande influência em todo o Ocidente – propõe a divisão do pensamento feminista em três ondas. Essa marcação temporal se deve à publicação do artigo *The Second Feminist Wave*, em 1968, pela jornalista Marta Weinman Lear, no *The New York Times Magazine*. O conceito de "segunda onda", para Lear, refere-se ao contexto em que ela vivia, de modo que todas as questões feministas anteriores foram encaradas como assuntos da "primeira onda", cujas principais reivindicações fizeram-se notar especialmente no final do século XIX e início do século XX. As sufragistas foram a grande força desse movimento da primeira onda, aliadas a uma luta pelo acesso das mulheres a propriedades privadas, o fim dos casamentos arranjados e o acesso à educação formal. Por outro lado, apesar das conquistas alcançadas nesse período, o movimento é criticado por não levar em consideração as intersecções de raça e classe, sendo, muitas vezes, apontado como um feminismo branco, liberal e burguês. Na metade do século XX, a "segunda onda" consolida-se na esteira dos movimentos por liberdade sexual:

[...] motivada, principalmente, pelo impacto do advento da pílula anticoncepcional, aprovada como método contraceptivo em 1960, nos Estados Unidos. Isso permitiu às mulheres uma autonomia no controle da natalidade – e, conseqüentemente, nas maneiras pelas quais as mulheres administravam os usos políticos de seus corpos – nunca antes imaginada. Esse feminismo renovado emergiu após a Segunda Guerra Mundial e teve um diálogo intenso com o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, o movimento *hippie* e o movimento sindical dos trabalhadores. Isto

é, um feminismo que começou a ficar mais atento (e menos ingênuo) às questões de raça, classe e sexualidade. (ANDRETTA E ALÓS, 2002, p. 17 e 18).

A "segunda onda" tinha como lema "O pessoal é político", postulação formulada por Carol Hanisch, em artigo homônimo (*The personal is political*), no ano de 1969. O cerne da luta eram os direitos reprodutivos, a descriminalização do aborto, em resumo, a liberdade sexual. Nesse contexto, surgem as publicações de diversas obras importantes, estudadas até hoje, tais como os dois volumes d' *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir; *A mística feminina* (1963), de Betty Friedan; *Política sexual* (1970), de Kate Millet, considerada a primeira tese de doutorado feminista; *A dialética do sexo* (1970), de Shulamith Firestone; *Psicanálise da maternidade* (1978), de Nancy Chodorow, entre outras. Merece destaque, ainda, a atuação da crítica francesa nos anos 70, sobretudo nas figuras de Hélène Cixous, Julia Kristeva e Luce Irigaray, que pensaram a relação entre “mulher” e “linguagem”, questionando como a noção de “feminino” foi associada a um lugar do silêncio, da falta.

No final da década de 80 e início da década de 90, surge uma necessidade de aprofundar as discussões iniciadas na segunda onda que ainda recaíam sobre certo essencialismo e ficaram mais tarde conhecidas como feminismo radical. Sobretudo no começo dos anos 90, os diálogos e embates com o pós-estruturalismo possibilitaram a revisão de diversas proposições teóricas dos estudos sobre os feminismos, começa-se a considerar as visões múltiplas e plurais, tendo em vista que há demandas interseccionais para além das questões exclusivamente de mulheres brancas, heterossexuais e burguesas:

O advento da virada teórica na academia possibilitou uma reformulação de inúmeras questões marginais que não foram suficientemente discutidas pela “segunda onda”. Podemos pensar nas propostas delineadas na intersecção de gênero e raça propostas por Barbara Smith (**The thuth that never hurts: writings on race, gender and freedom**, 1998) e bell hooks (**Teachin to transgress**, 1994), o feminismo pós-moderno de Jane Flax (**Thinking fragments**, 1990), ou o trabalho de Teresa de Lauretis (**Technologies of gender**, 1987) e de Judith Butler (**Gender trouble**, 1990; **Bodies that matter**, 1993), que desaguariam mais tarde na formulação de uma proposta teórica associada às perspectivas *queer*. (2002, IBIDEM, p. 18 grifos das autoras).

A *interseccionalidade*, conceito formulado por Kimberlé Creenshaw (1989), aparece como uma categoria importante para o feminismo da terceira onda, que começou a pautar os diversos tipos de opressões – de raça, de classe, de sexualidade –, para que fossem analisadas em suas condições de simultaneidade e indissociabilidade. O movimento das mulheres negras ganha muita força, os estudos *queers* também entram em evidência, as atualizações do

conceito de gênero por Butler e Scott abrem espaço para amplas discussões na academia, os estudos sobre os gêneros não binários, sujeitos trans, entre diversas outras questões se intensificam. As teóricas latino-americanas, tais como María Lugones, Breny Mendoza, Francesca Gargallo, Nara Araújo e as *chicanas* como Gloria Anzaldúa, reivindicam o lugar das mulheres latino-americanas e das demandas do Sul, ressaltando a importância de decolonizar o pensamento feminista, muitas vezes centrado na experiência das mulheres brancas norte-americanas e europeias. No Brasil, Lélia Gonzalez (2020) destacou a importância de pensar o feminismo afro-latino-americano, para dar conta do caráter multirracial e pluricultural das sociedades dessa região¹³.

Todas essas questões são potencializadas pela quarta onda do feminismo, a que estamos vivendo agora, segundo essa perspectiva, mobilizada pelo impacto da tecnologia e os ativismos em rede. Perez e Ricoldi (2019) afirmam que a quarta onda¹⁴ se caracteriza, entre outros aspectos, pelo uso em massa de redes sociais e da tecnologia, tais como o uso de *hashtags*, o aprofundamento de discussões sobre identidade e corpo – como a gordofobia, por exemplo –, assim como pauta também questões ainda não resolvidas, mas já levantadas em outros momentos do feminismo, como o feminicídio e a violência sexual. (PEREZ E RICOLDI, 2019, p. 5). O manifesto *Feminismo para os 99%*, de Cinzia Arruza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, também é um marco para o pensamento feminista atual, pois critica o feminismo neoliberal focado nas políticas identitárias que se centram na sub-representação de grupos sociais e avanços individuais¹⁵. Esse manifesto destaca a importância de o feminismo ser anticapitalista e associar-se ao ativismo ambientalista, antirracista, e em defesa das/os trabalhadoras/es e das/os imigrantes.

Tais mudanças de pensamento na crítica feminista também tiveram impacto na crítica literária e as questões caras à análise do texto literário foram também se modificando. Em um primeiro momento, a crítica literária feminista examinou como as personagens femininas

¹³ Ela afirma que “o racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 44)

¹⁴ Cecilia Palmeiro, uma das fundadoras do Ni Una Menos, um dos movimentos feministas mais atuantes no mundo hoje, destaca que se vivemos uma [quarta onda do feminismo](#), esta é tipicamente latino-americana, pois “Nossas palavras de ordem, ‘nem uma a menos’, foram traduzidas e usadas na Coreia e na Polônia. Estamos travando diálogo com os movimentos feministas em todos os continentes para trocar experiências e aprender umas com as outras” (PALMEIRO, 2017) Entrevista disponível em: encurtador.com.br/uvNT0 Acesso: 08/04/2019 às 10:15.

¹⁵ Segundo elas: “Nosso objetivo é explicar por que as feministas devem escolher o caminho das greves feministas, por que devemos nos unir a outros movimentos anticapitalistas e contrários ao sistema, por que nosso movimento deve se tornar um feminismo para os 99%. Apenas dessa forma – pela associação com ativistas antirracistas, ambientalistas e pelos direitos trabalhistas e de imigrantes – o feminismo pode se mostrar à altura dos desafios atuais” (FRASER et al, 2019, p. 29).

apareciam representadas nos textos escritos por homens. Vários estudos observaram que, de modo recorrente, as personagens eram estereotipadas tanto como "a mulher ideal", aliada ao angelical, à sensibilidade e a emoção ou, por outro lado, eram a "mulher diabólica"¹⁶. Em um segundo momento, a crítica se direciona para o resgate dos textos esquecidos ao longo da historiografia literária, escritos por mulheres que foram excluídas devido ao estabelecimento de um cânone baseado em ideologias patriarcais. As constantes revisões do cânone são centrais na crítica literária feminista. Elaine Showalter (1994) realizou alguns estudos discordando do modo como vinham sendo produzidos os estudos feministas na literatura, aponta que "Toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, questionando a adequação de estruturas conceptuais aceitas" (SHOWALTER, 1994, 27).

Virginia Woolf foi uma das primeiras escritoras a pensar a questão específica da escrita produzida por mulheres no momento em que foi convidada para ministrar duas palestras em duas faculdades da Universidade de Cambridge, frequentadas por mulheres, sobre o tema "Mulheres e ficção". Essas palestras deram origem ao ensaio ficcional *A Room of One's Own (Um teto todo seu)*, publicado em 1929, em que a autora questiona a relação das mulheres com a falta de recursos financeiros o que desencorajaria sua iniciativa para a escrita literária. Woolf afirma que "[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção [...]" (WOOLF, 2017, p. 12). Nesse ensaio, Woolf postula que as mulheres tiveram mais dificuldades para escrever poesia, uma vez que não detinham liberdade intelectual:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. (WOOLF, 2017, p. 151).

A relação das mulheres com a escrita é discutida por Michele Perrot em *Minha história das mulheres* (2007). A historiadora revela como a escrita de mulheres esteve restrita ao domínio privado, sobretudo à correspondência familiar, e, indiretamente, reforça o que Woolf afirma sobre a poesia ser algo mais difícil para mulheres, pois aponta o romance como forma de entrada para elas na literatura:

¹⁶ Em *Sexual Politics* (1970), Kate Millet analisa textos dos escritores D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet revelando o machismo presente nas representações de personagens femininas por parte destes autores.

Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. [...] Publicar era outra coisa. Christine Plante mostrou o sarcasmo que, no século XIX, acompanha as mulheres que "se pretendem autores". São cada vez mais numerosas aquelas que tentam ganhar a vida pela pena. Escrevem nos jornais, nas revistas femininas. Publicam obras de educação, tratados de boas maneiras, biografias de "mulheres ilustres", gênero histórico muito em voga, e romances. **É através do romance que as mulheres ingressam na literatura.** No último quartel do século XIX, as mulheres que escreviam folhetins eram relativamente numerosas (da ordem de 20% na Inglaterra, mas apenas um pouco mais de 10% na França), graças principalmente aos periódicos femininos [...]. Elas ganham a vida com seu trabalho e não pretendem ter o título de "escritoras": fronteira de prestígio difícil de ultrapassar, por causa da resistência em aceitá-las como tais. (PERROT, 2007, p. 92 e 93 grifos meus)

No século XIX e começo do século XX, a crítica literária dominante, composta quase que exclusivamente por homens, considerava o romance como um gênero menor, pois, além de ser lucrativo, era lido por diversas camadas da sociedade, ao passo que a poesia era um gênero lido por intelectuais e estudiosos, pela elite em geral¹⁷. A crítica do começo do século XX, sobretudo o formalismo russo e o *New Criticism*, sobrevalorizavam a poesia em detrimento do romance. Os formalistas se opunham aos marxistas da época, para eles, a língua é imanente e o texto literário deveria ser pensado segundo suas características intrínsecas que o tornam singular em relação a outros discursos. Desse modo, não levavam em consideração os aspectos histórico/sociais e extra-literários na apreciação das obras. De acordo com Cristovão Tezza:

Para eles [os formalistas], a arte é um “procedimento”, durante o qual liberta-se o objeto do “automatismo perceptivo”; a arte é um processo de “singularização”. Se a prosa se caracteriza pelo discurso vulgar, econômico, fácil e correto, **a poesia será o território do discurso difícil, elaborado, tortuoso.** É preciso lançar mão de todos os meios para quebrar a rotina da percepção. Essa categoria trabalhada por Chklóvski – o estranhamento, do russo *ostranienie* – terá longa vida na história crítica do século XX. (TEZZA, 2003, p. 80 grifos meus)

Apegados a uma ideia de originalidade, associada ao desvio e ao estranhamento, e muito empenhados em destacar as peculiaridades da poesia – assim como o *New Criticism* americano, que propunha uma leitura fechada do texto –, tais críticos colocavam a poesia em posição de superioridade em relação ao romance. Se as mulheres estavam afastadas da vida

¹⁷ Cf. TEZZA, Cristovão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo. São Paulo: Rocco, 2003.

pública e restritas ao âmbito do privado, sem acesso a uma educação formal, era natural que a aproximação delas com a literatura se desse através de um gênero mais popular. Os famosos folhetins citados por Perrot (2003) tiveram ampla circulação entre o público feminino, o que associava a "literatura feminina" a um gênero menor, fútil, que trata de banalidades. O gênero autobiográfico, os diários, as cartas, as chamadas *escritas de si*, também foram marginalizadas pela crítica literária dominante e essa escrita era muito praticada por mulheres, devido ao já mencionado vínculo com o âmbito privado.

Quando a segunda onda feminista vem para determinar que *o pessoal é político*, a esfera privada e a pública deixam de ser compreendidas como pares opostos para tornar-se espaços indissociáveis, ao menos na teoria. Durante as discussões da segunda onda, textos muito importantes para a crítica literária feminista são publicados, dois deles são significativos para a fundamentação teórica desta tese: o ensaio *When We Dead Awaken (Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão)* (1973), de Adrienne Rich, e o livro *The Madwoman in the Attic (A louca no sótão)* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

Adrienne Rich (1929-2012), poeta, ensaísta e militante política, é uma das figuras mais importantes da poesia e crítica norte-americanas do século XX. No Brasil, sua obra crítica foi mais difundida que sua poesia. A editora independente *Jabuticaba* publicou uma antologia de seus poemas intitulada *Que tempos são estes* (2018), traduzida por Marcelo Lotufo. Até este momento, é a única edição de sua poesia aqui no Brasil. Seus ensaios teórico-críticos foram traduzidos em revistas acadêmicas, mas não há uma tradução integral de um livro com suas postulações críticas. Angélica Freitas, uma das poetisas que compõem o *corpus* desta tese, acaba de traduzir *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* pela editora independente *A bolha*. O ensaio *Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão* foi traduzido por Susana Funck na antologia *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*¹⁸, que reúne diversos artigos importantes para a crítica feminista, muitos dos quais ainda não haviam sido publicados em língua portuguesa.

Nesse ensaio, Rich (2017) toma de empréstimo o título de uma peça de Ibsen (*Quando da morte acordarmos*) para referir-se a um despertar de consciência coletivo em que as/os sonâmbulas/os estariam acordando. Em sua perspectiva: "Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência." (RICH, 2017,

¹⁸ A publicação é resultado de uma parceria entre pesquisadoras da Universidade Federal de Alagoas, Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti e Ana Cecília Lima e da pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina Cláudia de Lima Costa, todas integrantes do GT da Anpoll A mulher na literatura, cuja atuação é de grande importância para a crítica literária feminista brasileira.

p.66). Esse nós refere-se às mulheres escritoras que precisam revisar constantemente uma tradição da qual foram historicamente excluídas, salvo raras exceções. A autora atribui o ato de nomear como uma prerrogativa masculina e aponta para uma necessidade de conhecer os escritos do passado, no entanto "[...] de uma forma diferente daquela em que sempre os conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que prendem a ela" (idem, p. 67). Com isso, Rich não pretende que deixemos de lado a tradição, pelo contrário, devemos conhecê-la, no entanto, as escritoras e também as leitoras, devem ter uma postura crítica diante daquilo que nos é apresentado como "A História da Literatura". Essa perspectiva é central para esta tese, para pensar o que chamo de poéticas dessacralizadoras.

A recepção do texto literário e da tradição se reconfigura na experiência de estar no mundo como mulheres; para as leitoras contemporâneas há o desafio de ler a tradição de um modo diferente de como aprendemos historicamente. A pesquisadora espanhola Lola Luna, na esteira de Rich, afirma que

Ler como uma mulher significa revisar axiologicamente, a partir de uma perspectiva feminista as leituras e modos de leitura que nos configuraram como leitoras, e que nos transmitiram simultaneamente modelos de identidade sexual mediante papéis ou estereótipos sociais, arquétipos e mitos. (LUNA, 1996, p. 24. tradução minha).

O cânone, com seus modelos de mulheres, muitas vezes, estereotipadas, contribuiu para uma representação mítica da imagem da mulher. Essa leitura feminista da tradição é necessária para revisar tais questões, sem perder de vista que as obras literárias também representam um estereótipo vigente em seu tempo, não existem fora de um contexto histórico social em que as mulheres foram silenciadas, carregando resquícios de uma estrutura social patriarcal. Esse texto foi publicado nos anos 70, período em que a representação das mulheres na literatura ainda era uma preocupação central para a crítica feminista. Rich relembra sua condição de mulher branca e privilegiada que teve acesso a muitos livros, mas recorda que nessa experiência deparou-se com mulheres idealizadas nos poemas de poetas consagrados. "Essas mulheres eram quase sempre lindas, mas ameaçadas de perder sua beleza, perder sua juventude – destino pior que a morte. Ou eram lindas e morriam jovens, como Lucy ou Lenore." (RICH, 2017, p.71) E acrescenta: "Ou então, a mulher era como Maud Gonne, cruel ou desastrosamente errada, e o poema a repreendia por ter se recusado a se tornar um luxo para o poeta" (idem, 2017, p. 71). Susana Funck (2017) recorda na nota da tradução que Lucy e Lenore são personagens romantizadas em poemas de William Wordsworth e Edgar Allan Poe, respectivamente. E Maud Gonne foi uma ativista irlandesa, por quem Yeats foi

apaixonado e a menciona em diversos poemas. Buscando uma saída para estes estereótipos ela se dedica à leitura das poetisas mulheres da tradição, lê Safo, Christina Rosseti, Emily Dickinson, Elinor Wylie, Edna Millay, H.D, e descobre que

[...] a mulher poeta mais admirada (pelos homens) naquela época era Marianne Moore, que era virginal, elegante, intelectual, discreta. Mas, mesmo lendo essas mulheres, eu buscava nelas as mesmas coisas que encontrara na poesia dos homens, porque queria que as mulheres poetisas fossem iguais a eles, e ser igual ainda se confundia com falar de forma idêntica. (RICH, 2017, p. 72)

Rich reconhece que sua própria poesia, de início, mantinha um vínculo com essa tentativa de falar como um homem ou para tentar agradar a um homem. Ela revela seus esforços para não se reconhecer como "poetisa mulher" e como isso se refletia em seus poemas publicados, tais como o poema dividido em dez partes "Snapshots of a Daughter-in-Law", em que uma das seções trata de uma mulher que acredita estar enlouquecendo, "assombrada por vozes que lhe dizem para resistir e se rebelar, vozes que ela escuta, mas não consegue obedecer" (idem, 2017, p. 78). Por fim, ela aponta para um cenário positivo em relação às produções de poesia de autoria de mulheres, no que parece ter acertado:

Uma nova geração de poetisas mulheres já está trabalhando a partir da energia psíquica liberada quando as mulheres começam a seguir em direção ao que a filósofa feminista Mary Daly descreve como um "novo espaço" nas fronteiras do patriarcado. As mulheres estão falando para e sobre mulheres nesses poemas, a partir de uma nova coragem para nomear, para amar uma a outra, para compartilhar o risco e a dor e a celebração. [...] Como mulheres temos o terreno preparado para nós. (Ibidem, 2017, p. 83)

A poesia de autoria feminina dos anos 70, no Brasil e na Argentina, época de publicação desse ensaio, já apontava para os caminhos previstos pela poeta norte-americana. Ana Cristina César trazia a público, em 1979, seu primeiro livro, *Cenas de abril*, em uma edição caseira envolvida com a produção de poesia considerada "marginal" à época, que mais tarde ficou conhecida como *geração mimeógrafo*, devido ao modo de circulação dos poemas. Em 1982, Ana Cristina Cesar publicaria efetivamente em uma editora a obra *A teus pés*, que além de reunir os anteriormente publicados em edições caseiras (o já citado *Cenas de abril*, *Correspondência Completa* e *Luvas de pelica*) trazia poemas inéditos tais como o famoso "samba-canção" em que a voz poética se diz: "meia-bruxa, meia-fera,/ risinho modernista /arranhando na garganta,/malandra, bicha,/bem viada, vândala, talvez maquiavélica, [...]" (CESAR, 2016, p. 46). Na Argentina, Susana Thénon publicava em 1987 a sua *Ova*

Completa, com diversos poemas irônicos em relação à tradição e muitos com um tom abertamente feminista, assim como o poema "por qué grita esa mujer", epígrafe desta tese.

Na esteira das revisões do cânone, Gilbert e Gubar publicam *The Madwoman in the Attic (A louca no sótão)* (1979), revisitando as proposições de Harold Bloom e mapeando a produção escrita de mulheres de língua inglesa, do século XIX, situando-as no contexto histórico da época. Seis anos antes da publicação deste livro, Harold Bloom publicava *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), traduzido no Brasil como *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*, embora coubesse também "Ansiedade da influência" – a tradução para língua espanhola, inclusive, utiliza *Ansiedad de la influencia*. Harold Bloom se baseia no pensamento freudiano para associá-lo a uma genealogia literária em que a ansiedade da influência¹⁹ seria a questão central da obra de um poeta.

Nessa perspectiva, como indicam Gilbert e Gubar (2017), o poeta homem produziria sua obra com o "temor de não ser criador e de que os trabalhos de seus predecessores, existindo antes e além dele, assumam prioridade essencial sobre suas próprias obras." (GILBERT e GUBAR 2017, p.190). As autoras dedicam o segundo capítulo de *A louca no sótão*, intitulado "Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria"²⁰ – tomando de empréstimo um verso de Emily Dickinson – à análise das proposições de Bloom e revelam como essa obra postula um modelo de história literária patriarcal. O teórico norte-americano baseia sua tradição da literatura em uma relação patrilinear, uma luta entre pais e filhos, assim como o faz Freud. Segundo a leitura que Gilbert e Gubar fazem de sua obra, o "poeta forte" precisaria entrar em guerra heroica contra o seu "precursor", "[...] pois envolvido como está em uma luta literária edipiana, um homem só pode se tornar poeta se, de alguma forma, invalidar seu pai poético." (Idem, p. 190). Diante disso, as autoras questionam a escolha de Milton como o típico poeta da tradição ocidental e atacam a alegoria do processo poético desenvolvida por Bloom que:

[...] define metaforicamente o processo poético como um encontro sexual entre o poeta (masculino) e sua musa (feminina). Onde, então, se encaixa a mulher poeta? Ela deseja aniquilar um "predecessor" ou uma "predecessora"? E se ela não conseguir encontrar modelos, nem precursores? Ela tem uma musa, e qual seu sexo? (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 190 e 191).

¹⁹ Utilizarei "ansiedade" em tradução livre, pois considero mais adequado que "angústia", como na tradução brasileira.

²⁰ A obra *The Madwoman in the Attic (1979)* ainda não possui uma tradução integral para a língua portuguesa. O segundo capítulo foi traduzido na já mencionada antologia *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas*, organizada por Izabel Brandão et al (2017).

A história literária de Bloom não prevê espaço para as poetisas mulheres e apresenta uma tradição baseada nas relações entre homens e seus pais poéticos, legado este que supervaloriza a noção de autor gênio. Isto é reiterado mais tarde quando o autor lança *O cânone ocidental* e não inclui nenhuma poeta mulher em sua lista pretensiosa de autores (no masculino, porque são exclusivamente homens) indispensáveis a serem lidos, como veremos mais adiante. Além disso, este mesmo teórico chegou a nomear a crítica feminista de "Escola dos Ressentidos". Diante dessas questões, Gilbert e Gubar propõem que, se o poeta homem sofre de uma ansiedade de influência, a poeta mulher sofreria, então, de uma ansiedade de autoria, pois não teria precursoras em quem se "espelhar":

a mulher poeta não sofre de “ansiedade de influência” da mesma forma que sua contraparte masculina, pela simples razão de que ela tem que confrontar predecessores que são quase exclusivamente homens, e, portanto, significativamente diferentes dela. [...] Assim, a “ansiedade de influência” que o poeta experimenta é sentida pela mulher poeta como uma ainda mais primária “**ansiedade de autoria**” – um temor radical de não poder criar, de que, porque ela nunca poderá vir a ser uma “precursora” o ato de escrever irá isolá-la [...] (Idem. p, 192 e 193, grifos meus).

O conceito de ansiedade de autoria de Gilbert e Gubar é importante para localizar as escritoras dentro da história literária que quase sempre lhes negou espaço. A disparidade de mulheres e homens na tradição e o desencorajamento para a escrita tendo como precedente essa tradição tão masculina, de fato, representam um prejuízo incalculável para a produção de escritoras do século XIX e começo do século XX. No entanto, apesar de sua importante teorização para a época, quando as mulheres não eram sequer mencionadas, a teoria das autoras ainda guarda vínculos com uma ideia de "escritora" que pode cair em um certo essencialismo, por meio de uma ideia universalizante de "mulher", como se a escrita de autoria de mulheres fosse igual para todas. Se foi difícil encontrar precursoras para as mulheres brancas norte-americanas, as mulheres negras, faveladas, lésbicas, africanas, latino-americanas, chicanas, entre muitas outras, sofreram e sofrem muito mais com uma ansiedade de autoria. O que não invalida, obviamente, os estudos de Gilbert e Gubar, mas comprova que o feminismo da segunda onda, até mesmo na crítica literária feminista, precisava ser revisitado e atualizado, como, aliás, qualquer movimento político.

Ria Lemaire (1994), crítica literária holandesa, discute a questão da tradição de um ponto de vista mais interseccional das escrituras de autoria de mulheres, na medida em que considera a questão de raça, sexo e nacionalidade em suas teorizações. Em "Repensando a

história literária" (LEMAIRE, 1994), a autora propõe uma historiografia feminista da literatura ocidental. Ela inicia suas considerações destacando como as mulheres que passaram a integrar o cânone foram tidas como "casos excepcionais", entrando nele pela via da exceção, não podendo nunca ser consideradas "mulheres normais". Lemaire (1994) defende que a história literária da maneira como vem sendo escrita e ensinada na sociedade moderna ocidental pode ser comparada à genealogia da história das sociedades patriarcais do passado. Esta última se basearia na sucessão de "guerreiros heroicos", ao passo que a história literária consistiria na sucessão de "escritores brilhantes". Segundo a autora

Ambas [as historiografias literária e patriarcal] apresentam suas genealogias como uma tradição única e ininterrupta e desqualificam, isolam ou excluem, como marginais ou inimigos, indivíduos que, por uma razão ou por outra (ideias, raça, sexo, nacionalidade) não se adequam ao sistema construído. A genealogia e a história literária criam a ilusão de uma só história, de uma única tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e cada versão da história literária. (LEMAIRE, 1994, p. 59).

Nesta contínua reiteração da tradição, "os heróis" que elas estabelecem também são muito parecidos. Conforme já sinalizavam Gilbert e Gubar (2017), ambas se baseiam numa sucessão patrilinear em que os filhos são apresentados como herdeiros de um patrimônio político ou cultural e são vistos como seres superiores, de maior importância, "[...] distantes e acima da banalidade da vida cotidiana, criam seus sistemas políticos ou obras de arte sublimes" (LEMAIRE, 1994, p. 59).

Lemaire (1994) destaca que essas convicções implicam a negação das circunstâncias econômicas, sociais e políticas, dos jogos de poder, dos conflitos de interesse e das ideologias que permitiram a esses "heróis" a oportunidade de expressão e propagação de suas ideias. Os homens foram privilegiados por uma tradição criada por eles mesmos, na qual reinavam absolutos, até as mulheres chegarem, pouco a pouco, disputando esse espaço hegemônico. A divisão sexual do trabalho, a falta de acesso à educação formal, os padrões e ideologias estabelecidos, eram fatores desfavoráveis para a prática da escrita por mulheres. Inclusive, a teórica holandesa aponta que a cultura masculina começa um processo de monopolização da cultura escrita, "[...] contrabalançado pela exclusão das mulheres desta cultura e pela progressiva marginalização, deformação e obliteração das tradições orais femininas" (Idem, p. 68). Ela atribui a introdução da escrita nas línguas vernáculas europeias como uma das primeiras grandes desproporções estabelecidas entre homens e mulheres. A tradição oral,

dominada pelas mulheres, foi marginalizada para privilegiar uma tradição escrita da qual elas não poderiam fazer parte, pois não tinham acesso a ela de início.

A autora aponta a negação do impacto das estruturas sociais nas obras literárias como um dos fatores para a perpetuação dessa tradição masculina e sua fabricação de conceitos:

De um lado, os conceitos básicos da história literária, como o gênio, o autor, o herói, o personagem, e o tema, e por outro, tradição, unidade, originalidade e criatividade (todos geralmente definidos em sua relação com o cânone das obras escritas) estão intimamente relacionados com a negação básica do impacto das estruturas sociais tanto em obras individuais como na tradição literária. (LEMAIRE, 1994, p. 59).

Crítérios como esses, utilizados e exaltados por críticos como Harold Bloom, e pela crítica tradicional em geral, elencam a supervalorização de categorias como a paternidade cultural, o que levará à inclusão na tradição. Outro fator relevante para a reiteração de uma historiografia masculina, lembrado por Lemaire (1994), é a política de edição de textos, que contribui para o estabelecimento do texto único, verdadeiro e autêntico (Idem, 1994, p. 60). Devido a isso, as literaturas não-ocidentais, bem como a contribuição de mulheres, foram, até muito recentemente, excluídas do cânone e das discussões acadêmicas. A história literária tem sido, com raras exceções, “fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica” (Ibidem, p. 60). Diante desses impasses, a proposta de uma reescrita e, portanto, uma desconstrução da historiografia literária tradicional culmina com o estabelecimento de uma historiografia feminista da literatura ocidental que teria como ponto de partida “[...] a percepção de que a história literária é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos.” (Ibidem, 1994, p. 67). A crítica literária tradicional e sua historiografia são discursos, dentro de uma estrutura mais ampla, que carregam em sua formação uma ideologia patriarcal, pautada na desigualdade entre os gêneros: “[...] o discurso da história literária deve ser estudado prioritariamente como um sistema de relações de gênero, cujos códigos subjacentes dizem respeito às estruturas de poder na sociedade.” (Idem, p. 67).

Os passos necessários para a reescrita da tradição seriam:

1. A desconstrução da história literária tradicional como parte do discurso das ciências humanas.
2. A reconstrução das diversas tradições da cultura feminina marginalizadas e/ou silenciadas.
3. A construção de uma nova história literária, como produto de diversos sistemas socioculturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero. (Ibidem, p. 67)

Reescrever e repensar a história literária ocidental em perspectiva feminista, implicaria, de tal modo, revisar as ideias estabelecidas, as interpretações acerca destas ideias e as teorias postuladas a partir destas interpretações. O pensamento de Lemaire contribui, assim, para a revisão do cânone e da historiografia literária em uma perspectiva que traz como questão central as relações de poder estabelecidas na sociedade, baseadas em uma desigualdade de gênero, que influenciam na formação do pensamento literário dominante e na reiteração de uma tradição excludente. É preciso desmontar esse modelo, como vem fazendo a crítica literária feminista, e levar em consideração os aspectos sociais, raciais, geográficos e também de gênero, na construção de uma historiografia literária mais inclusiva.

1.4 Poesia contemporânea de autoria feminina no Brasil e na Argentina: novos modos de produção e circulação do texto literário

Se a crítica literária tradicional e o estabelecimento dessa tradição majoritariamente masculina contribuíram para a ausência de mulheres na história literária que conhecemos, as mulheres da contemporaneidade vêm buscando formas de mudar esse sistema dominante e atuam em diversos suportes para realizar a circulação de suas obras. O advento da *internet* mudou a forma de produzir e consumir literatura. No âmbito da poesia, os *blogs* promoveram um *boom*, sobretudo no começo dos anos 2000, que possibilitaram a diversas mulheres a divulgação de seus textos para públicos variados, uma vez que podiam ser acessados de qualquer computador. No Brasil, Angélica Freitas publicou no seu *blog tome uma xícara de chá* quase todos os poemas que estão incluídos em seu primeiro livro impresso, *rilke shake* (2007). Adelaide Ivánova mantém até hoje o seu *blog vodca barata*, em que posta poemas, textos críticos, manifestos políticos e fotografias. Na Argentina, Fernanda Laguna mantém o seu *blog* pessoal em que publica poemas, fotografias de suas obras plásticas, esculturas, entre outros, além de postar constantemente em sua página do *facebook* diversos poemas inéditos. Cecilia Pavón publicou *Once sur* (2018) livro que inclui as postagens de seu *blog* homônimo realizadas até o ano de 2012 e atualmente edita uma revista em PDF gratuito chamada *microcentro* em que põe em circulação diversas poetas.

Outro importante mecanismo de circulação da poesia de autoria feminina contemporânea são as editoras independentes. Se as grandes editoras não as publicam, elas criam as suas próprias, como fizeram Cecilia Pavón e Fernanda Laguna com *Belleza y felicidad*. Tatiana Nascimento criou em Brasília a *padê editorial*, selo independente que

prioriza a publicação de mulheres negras. Marília Garcia, em parceria com Leonardo Gandolfi, fundou a Lunaparque edições, responsável por colocar novamente em circulação o, até então esgotado, *Risco no disco*, da poeta Ledusha. A *macondo editorial*, a editora *jabuticaba*, O coletivo *garupa*, a *Macabéa edições*, a editora *elefante*, são alguns dos vários espaços editoriais independentes que têm investido na publicação e tradução de obras de autoria de mulheres.

Os *zines* de poesia também se multiplicaram nas últimas décadas, feitos em formato artesanal, divulgaram a obra de diversas poetas, além de serem muito comercializados em feiras literárias e na *internet*. Adelaide Ivánova organiza o + *pornô por favor*, Angélica Freitas participou da produção do *Xoxotas de pelotas* (2016), que reúne ilustrações e poemas feministas. A editora Jabuticaba edita o *Bacuri* (2019), que em sua primeira edição trouxe a tradução de poetas latino-americanas, entre elas Fernanda Laguna e Cecilia Pavón, traduzidas por Clarisse Lyra e Mariana Ruggieri.

A circulação de poesia contemporânea, no Brasil e na Argentina, vem ultrapassando o suporte do livro impresso ou mesmo a noção de livro como um conjunto fixo e escrito de poemas. Merece destaque a quantidade de revistas *online* de poesia, fanzines, blogs, páginas em redes sociais, dedicados a publicação e tradução de poesia contemporânea. Outro exemplo disso é a ampliação do número de *Slam das Minas* em nosso país²¹. Em praticamente todos os estados brasileiros há esse tipo de competição que mescla poesia e resistência, na qual as mulheres recitam seus versos e são avaliadas por um júri também composto por mulheres. A música contemporânea do Brasil e da Argentina também apresenta um grande número de compositoras preocupadas com as desigualdades relacionadas às questões de gênero. As mulheres lançam mão do espaço de autoria, deixando de ser em sua maioria intérpretes, como num passado recente, e passam a abordar, em seus poemas cantados, temas como a violência contra a mulher, a descriminalização do aborto, o protagonismo de mulheres, entre outros. O que se verifica, portanto, é que a poesia ocupa um espaço cada vez mais significativo nas lutas de grupos e coletivos feministas, não se trata de poesia que se faz como experiência exclusivamente estética (alguma é?), mas que se apresenta como lugar simbólico de construção de vozes, luta e outras subjetividades. O próprio movimento *Ni una menos*, na

²¹ "O Slam é uma linguagem artística que surgiu na década de 80, nos Estados Unidos como uma batalha de poesias ao microfone e junto com as culturas do grafite e do rap, ganhou coros nas periferias do mundo inteiro nas décadas seguintes. No Brasil, poesia e rap tem caminhado de mãos dadas desde 2008 nas rinhas de mc's e slam's. A partir de 2012, o país começou a participar da Campeonato Mundial, que acontece anualmente em Paris." Cf. <https://www.ibpad.com.br/blog/comunicacao-digital/slam-das-minas-uma-rede-de-poesia-e-resistencia/> acesso em 28 de novembro de 2020, às 23:46.

Argentina, tomou de empréstimo o seu nome de um poema da poeta mexicana Susana Chávez e começou sua articulação a partir da organização de leituras de poesia²².

O número de coletivos *Leia mulheres* também se propagou por diversas cidades brasileiras, o que contribui diretamente para uma maior circulação de obras de autoria de mulheres. Nesses coletivos, usualmente se escolhe uma obra diferente a cada mês para ser discutida pelas/os participantes, trazendo à tona a importância da produção de autoras que ficaram esquecidas, assim como clássicos escritos por mulheres e a produção das escritoras vivas que estão escrevendo neste momento.

A crítica literária feminista também contribui para os estudos e apreciação teórico-crítica de obras produzidas por mulheres, diminuindo a distância que as separa dos autores na consagração e circulação das suas produções. Os eventos como o congresso *Mulher e Literatura*, organizado pelo GT da ANPOLL, o *Fazendo gênero*, a *Rede Feminista Norte e Nordeste* (REDOR) e o *Desfazendo gênero*, são exemplos de encontros importantes para os debates feministas e a circulação da produção teórico-crítica da área.

A produção de poesia contemporânea tornou-se, portanto, mais vasta e múltipla, graças à ampliação dos suportes e das possibilidades de publicação e circulação das obras de mulheres. No entanto, os prêmios literários continuam privilegiando as grandes editoras e os autores homens. Apesar disso, em 2017, três vitórias foram muito importantes para a poesia contemporânea de autoria de mulheres: *Quase todas as noites*, de Simone Brantes, venceu o *Prêmio Jabuti*, na categoria de poesia; Adelaide Ivánova venceu o *Prêmio Rio de Literatura* e na cerimônia de entrega várias poetisas mulheres, incluindo Angélica Freitas, reuniram-se para recebê-lo, já que a autora vive em Berlim, o que simbolicamente inclui o prêmio como uma vitória coletiva e da autoria de mulheres; e Marília Garcia, que venceu o *Oceanos*, mais importante prêmio da literatura em língua portuguesa, com a obra *Câmera lenta*.

Outra questão importante a ser discutida na produção contemporânea de autoria de mulheres são os temas abordados pelas poetisas em seus poemas. Tanto no Brasil quanto na Argentina, é marcante a quantidade de mulheres que têm escrito seus textos a partir de suas experiências como mulheres em uma sociedade machista, relatando as violências sofridas, tratando de questões ligadas ao corpo ou mesmo abordando temas relacionados às suas experiências e fatos cotidianos que a poesia tradicional considerava como menores e irrelevantes. As poetisas aqui estudadas têm em comum esse embate com a tradição, que ocorre de maneiras distintas. Angélica Freitas se aproxima mais diretamente de questões que podem

²² Cf. <http://www.laizquierdadiario.com/Susana-Chavez-un-origen-de-NiUnaMenos> acesso: 4 de abril de 2021, às 08h34.

ser consideradas como feministas, deixando, muitas vezes, explícito o caráter político que há em sua obra. Cecilia Pavón e Fernanda Laguna subvertem a lógica da tradição produzindo poemas sobre fatos considerados banais, tais como um absorvente, no caso de Laguna, e sua rotina diária no caso de Pavón. As duas poetisas aproximam muito a poesia ao cotidiano, à banalidade da vida, incluindo cenas que em geral são descartadas no universo da poesia. É interessante observar que, no caso de Fernanda Laguna, que também escreve prosa, quando o faz, cria uma personagem, uma espécie de *alter-ego*, chamado Dalia Rosetti. Entretanto, quando publica poesia, assina os poemas com seu nome próprio.

Nos próximos capítulos, estas autoras serão apresentadas e suas obras serão analisadas, em diálogo com o que foi discutido e apresentado de modo panorâmico, neste capítulo. Como dito inicialmente, essa apresentação visa construir uma moldura que situe a leitura desta tese em um plano mais amplo, a saber, a história das mulheres escritoras em sociedades patriarcais, história esta que condiciona muito do que é produzido, publicado e lido sob o nome de literatura, ou, mais especificamente, poesia.

2. CECILIA PAVÓN E FERNANDA LAGUNA: “¡POESÍA, QUÉ ALEGRÍA QUE TÚ EXISTAS!”

¡Poesía qué alegría que tú existas! ¡Poesía
qué alegría que tú existas! Así se iba a llamar
Belleza y felicidad. Me acuerdo que con Fernanda
a veces decíamos cosas tan delirantes como que
éramos esclavas de la poesía.
(Cecilia Pavón)

Querida poesía quiero que sepas que yo a
vos te cuento todo. Todo lo que sé de mí y todo lo
que sé de los demás. Te quiero poesía y estoy
contenta porque te has mudado a mi barrio
(Fernanda Laguna)

No final dos anos 90 e começo dos 2000, a Argentina viveu uma de suas piores crises políticas, sociais e econômicas, em decorrência de uma sucessão de governos neoliberais. O ponto alto ocorreu em dezembro 2001, quando a recessão e os elevados índices de desemprego, além do congelamento das poupanças, mobilizaram diversos protestos por todo o país²³. Piquetes, panelaços, saques, protestos populares – com forte repressão do Estado, o que causou a morte de várias/os civis – sob a palavra de ordem *que se vayan todos*, resultaram na derrocada de cinco presidentes no intervalo de dez dias. De acordo com Cecilia Palmeiro (2011), essa crise reformulou a imagem ideológica da nação e questionou os conceitos herdados de cidadania e representação, pondo em xeque os modos neoliberais de produção de subjetividade. “A crise e a mobilização social produziram uma configuração política única com uma efêmera aliança de classes que deu lugar a novas formas de protesto e ação nas ruas em grandes centros urbanos” (PALMEIRO, 2011, p. 190 e 191, tradução minha). Além disso, nessa conjuntura de novas formas de ativismo, se intensificaram “[...] as lutas culturais que, de fato, vinham se desenvolvendo e tomando as ruas desde a década anterior, em um campo de amplo espectro que ia desde as afirmações identitárias até a política da diferença” (Idem, p. 191, tradução minha).

Esse contexto impulsionou o surgimento de vários projetos autogestados e independentes, entre eles a editora, galeria, espaço de encontro e lugar mítico para a cultura *underground* argentina, *Belleza y felicidad*, fundada pela artista plástica e poeta Fernanda Laguna e a poeta e tradutora Cecilia Pavón. *Belleza y felicidad* funcionou de 1999 até 2007

²³ Mabel Belucci destaca que “As mulheres constituíram as primeiras protagonistas desse processo aberto, autoconvocado e efêmero.” (BELUCCI, 2017, p.201)

como galeria de arte e existe como editora até hoje. Embora Cecilia Pavón tenha deixado o projeto em 2002, Fernanda Laguna deu continuidade e fundou também, em 2003, a filial de *Belleza y felicidad* Fiorito, que segue em funcionamento.

Neste capítulo, discuto como *Belleza y felicidad* opera uma dessacralização das noções tradicionais de literatura, obra e autoria, acionando outros modos de escrever, editar e ler poesia, em um sistema em que outros critérios (ou a ausência deles) são valorizados em confronto com uma noção hegemônica e patriarcal de literatura. *Belleza y felicidad* não só põe em xeque a noção de livro e de poesia, bem como ressignifica o que é ser poeta. Aqui também analiso poemas de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón que foram publicados primeiramente em fotocópias de edições *Belleza y Felicidad* e depois ganharam formato de livro impresso, tais como poemas de outras obras posteriores ao projeto, verificando como esses poemas fraturam certos consensos, produzindo outras subjetividades, ao passo que dessacralizam a poesia, a figura do/a poeta, o objeto livro. Para isso, são importantes como fundamentação teórica as noções de literaturas pós-autônomas, de Josefina Ludmer (2009), literatura menor, de Deleuze e Guattari (2014); em diálogo com textos da fortuna crítica das autoras, principalmente os de Cecilia Palmeiro (2011) e Tamara Kamenszain (2016).

O título do capítulo foi tomado de empréstimo do texto de Cecilia Pavón, que aparece na epígrafe, no qual ela revela que o outro nome pensado para *Belleza y felicidad* era *¡Poesía qué alegría que tú existas!*. Esse título remete à relação que as duas escritoras estabelecem com o texto literário, como um lugar de celebração dos vínculos, da amizade, da alegria, e dos sentimentos em geral; como uma espécie de registro de tudo o que acontece no cotidiano, conforme Fernanda Laguna afirma nos versos da outra epígrafe: “querida poesía quiero que sepas que yo a vos te cuento todo”.

2.1 Literaturas pós-autônomas e literatura menor: aproximações possíveis

Estas escritas não admitem leituras literárias;
isto quer dizer que não se sabe ou não importa se
são ou não literatura. E tampouco se sabe ou não
importa se são realidade ou ficção. Instalam-se
localmente e em uma realidade cotidiana para
‘fabricar presente’ e esse é precisamente seu
sentido.
(Josefina Ludmer. Trad. minha)

Para pensar as poesias de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, e a poética que conforma *Belleza y felicidad*, merecem atenção dois textos que, em diálogo, ajudam-me a pensar as

dessacralizações operadas pelas poesias de ambas as autoras. Por isso, antes de partir para as análises dos poemas, farei um percurso por algumas postulações teóricas que são importantes para este capítulo.

Em primeiro lugar, o ensaio “Literaturas pós-autônomas” (2009), da crítica literária argentina Josefina Ludmer, que, apesar de não se referir especificamente ao *corpus* de *Belleza y felicidad*, foi pensado em diálogo com a literatura latino-americana contemporânea, mais precisamente do final dos anos 90 e início dos 2000, período no qual as/os escritoras/es de *Belleza y felicidad* se situam. Esse ensaio-manifesto começou a circular na internet em revistas acadêmicas, em 2007, e em 2010 foi publicado em *Aquí América Latina: una especulación*²⁴ que reúne textos de Josefina Ludmer nos quais defende que “A especulação entra na imaginação pública pelos regimes temporais e territoriais das ficções latino-americanas dos últimos anos” (LUDMER, 2013, p. 10). Ela recorda que somos aqueles/as que chegam tarde ao banquete da civilização e “esse lugar secundário implica necessariamente uma posição estratégica crítica.” (Idem, p.8).

Desde os anos 30, Walter Benjamin já vinha apontando para o fim da autonomia na arte em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). Benjamin postula que os meios técnicos de reprodução arruinaram a “aura” da obra de arte, o que resultou na perda de seu caráter de “singularidade”, “autenticidade” e “unicidade”. Desse modo, a obra de arte estaria apta a recepcionar o valor de exposição, ligado à massa, ao grande público, pela sua própria capacidade de reproduzir-se tecnicamente, e, assim, apta a cumprir uma função política, que só seria possível através da substituição do seu valor de culto. Ele afirma: “Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia.” (BENJAMIN, 2013, p. 5).

Em diálogo com Benjamin, Josefina Ludmer (2009) discute como muitas escritas contemporâneas cruzam a fronteira da literatura, ou os parâmetros que definem o que é literatura, e ficam fora e dentro, em posição diaspórica, como se estivessem em êxodo. Segundo ela, essas escritas:

aparecem como literatura, mas **não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido**. Não se pode ler como literatura, porque aplicam à “literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escrita) fica sem

²⁴ A versão que aparece em *Aquí América Latina* é a primeira. Cito aqui a versão atualizada do texto, 2.0 como chama a própria Josefina Ludmer, que contém algumas alterações e acréscimos. Essa versão atualizada começou a circular a partir de 2008. Por isso, as referências aqui variam entre 2013, quando cito outros fragmentos do livro e 2009 quando cito especificamente o ensaio *Literaturas pós-autônomas* 2.0.

densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: **são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade.** (LUDMER, 2009, p.2 tradução minha, grifos meus).

Esses textos representariam a literatura no fim do ciclo de sua autonomia, no que Ludmer chama de “era das empresas transnacionais do livro ou das agências do livro nas grandes cadeias de jornais, rádios, TV e outros meios” (Idem, p.2. trad minha), o que implica novas condições de produção e circulação do livro que alteram os modos de ler. Essas escritas não só atravessam a fronteira da “literatura”, como também da “ficção”, uma vez que reformulam a categoria de realidade, pois

Fabricam presente com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e de sua história política e social (a realidade separada da ficção), senão uma realidade produzida e construída pelos meios, as tecnologias e a ciência. **É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação:** um tecido de imagens, de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático. (LUDMER, 2009, p. 2 e 3. tradução minha, grifos meus)

Portanto, nessa perspectiva, a diferença literária entre realidade histórica e ficção acaba, já que ambas se fundem. Para Ludmer, as literaturas pós-autônomas do presente – sem perder de vista que está se referindo especificamente a uma literatura latino-americana escrita no final dos anos 90 e início dos 2000 – entram em um terreno da *realidadficción* (realidadeficção): “A própria literatura é um dos fios da imaginação pública e, portanto, tem seu próprio regime de realidade: a realidadeficção” (LUDMER, 2013, p. 9). Aquilo que para Benjamin era reprodução se transforma aqui em produção de realidade, que se faz num cruzamento de discursos que a teórica argentina chama de “imaginação pública” ou “fábrica de presente”. Para ela, a imaginação pública seria “[...] um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade. Todos nós somos capazes de imaginar, todos somos criadores.” (Idem, p.9). Nessa visada, no âmbito do público, não haveria mais divisão entre o imaginário individual e o social. “A imaginação pública, em seu movimento, desprivatiza e muda a experiência privada. O público é o que está fora e dentro, como íntimo-público.” (Ibidem, p.9). Sendo assim, o segredo, a intimidade, a memória, tornam-se públicos, tal qual acontece nos poemas de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón.

Em diálogo com Ludmer (2009), Cecilia Palmeiro (2008) destaca que a multiplicação e complexidade das novas técnicas de comunicação (internet, chats, e-mails, blogs, fotologs, sms, redes sociais, telefonia celular...) instauram a possibilidade de novos tipos de discursos e

novas tramas discursivas que alteram o funcionamento tradicionalmente moderno das esferas de pensamento autônomas como universos fechados em si mesmos e autorreferenciais.

Palmeiro postula que:

A escrita tem outro valor agora, como formação de realidade: a escrita constrói nosso presente de maneira imediata, escrevemos o que fazemos: sms: “to chegando”. Nunca como agora houve uma explosão da escrita que constrói nossa vida, assim como experimentamos modos imprevistos de construção do eu a partir de novos gêneros como o blog, o fotolog, o facebook, que produzem novos regimes da autobiografia e da identidade. (PALMEIRO, 2008, p.1 trad. minha)

Se passamos boa parte do tempo fabricando presente por meio desses novos suportes de discurso, como estabelecer um distanciamento entre realidade e ficção, se estamos a todo momento criando personagens de nós mesmas/os em nossas redes sociais? Quando Palmeiro (2008) escreveu esse texto, ainda não havia o *Instagram*, outra importante rede social para pensar essa fábrica de presente. A modalidade de postagem *histórias*, que incentiva o registro de ações imediatas, e permanece no ar por apenas vinte e quatro horas, indica um investimento na exibição da intimidade imediata que passamos a construir. De acordo com Palmeiro, “O tão anunciado fim da representação (em crise desde o final do século XIX) se produz junto com o fim da autonomia da literatura” (PALMEIRO, 2008, p.1 trad minha), dado que não é uma realidade que pode ser representada, pois ela própria já é constituída de pura representação. Essas literaturas pós-autônomas se produzem como experimentação, a partir da multiplicação e complexidade das técnicas que produzem a realidade, ao passo que “[...] propõem-se como modos de experiência voltados para a sensação, a ordem do corpo, capazes de produzir algum tipo de mutação na ordem da subjetividade.” (Idem, p.1 trad. minha). Estão no campo da “[...] politização do cotidiano, a partir de uma crítica da subjetividade ‘normal’ capitalista” (Ibidem, p.1. trad minha) e da “[...] politização do corpo e desterritorialização do corpo ordenado para o trabalho e a reprodução.” (Ibidem, p.1. trad minha).

Acenando para o fim da noção de valor, um dos traços marcantes da arte contemporânea²⁵, Josefina Ludmer (2009) postula que é necessário ler em outros termos o processo de transformação dessas literaturas, pois, do contrário, haveria uma continuidade de uma leitura interior à literatura autônoma e a literariedade, com o “valor literário” aparecendo em primeiro plano: “[...] ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra

²⁵ Arthur Danto (2011) e outros filósofos que se dedicam a pensar a arte contemporânea dão destaque ao fim da noção de valor como traço marcante da contemporaneidade, período em que todas as referências teriam o mesmo peso, já não haveria mais alta e baixa cultura.

episteme e outros modos de ler, ou não se vê e se nega, e então continuaria havendo literatura e não literatura, ou má e boa literatura” (LUDMER, 2009, p. 4 e 5. trad. minha). Essa concepção evidencia uma dessacralização da literatura e da alta cultura como valor máximo, tão perseguido e difundido por uma crítica literária que construiu uma historiografia patriarcal da literatura. Destoando de tal visão hegemônica, Ludmer (2009) afirma: “Não me importa se são boas ou más enquanto literatura. Tudo depende de como se lê a literatura hoje, ou de que lugar se lê” (Idem, p.4. trad. minha). O fim da noção de valor e de certos atributos que foram, ao longo dos anos, um fetiche para a crítica, servindo à consagração de diversos escritores, ao passo que determinadas escritas foram marginalizadas, acena para a produção de uma outra subjetividade em que outras escritas são possíveis, assim como o trabalho com procedimentos e referências antes considerados como baixos e menores. Esse embate pelo fim da noção de valor é central para pensar as poesias de Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, que questionam constantemente em seus poemas as noções de “bem”, “mal”, “bom” e “ruim” e acionam em sua rede dialógica referências associadas ao que antes era considerado como baixo.

As postulações de Josefina Ludmer (2009) operam uma desterritorialização da literatura por meio das novas condições de produção e circulação do texto literário, que sai da esfera da especificidade, mobilizando novas formas de escritas e leituras da literatura, nas quais as categorias tradicionais não fariam mais sentido. No âmbito dessa realidade ficção, defendida por ela, em vez de pensar em obra como conjunto fechado e ordenado, seria mais adequado pensar em vida literária²⁶, já que as fronteiras entre a ficção e a vida estariam nesse lugar de êxodo. Interessante observar que a teórica finaliza o ensaio afirmando que desse lugar da imaginação pública lê “a literatura atual como se fosse uma notícia ou uma ligação de Amelia de Constitución ou de Iván de Colegiales” (LUDMER, 2009, p. 4), numa alusão à desterritorialização da literatura enquanto discurso sério e fechado em si mesmo, autônomo, que, na era da pós-autonomia, se reterritorializa e se torna mais parecido a uma notícia de jornal ou a um relato contado numa ligação entre amigas/os, aproximando-se dos discursos do cotidiano.

Em “Literaturas pós-autônomas”, Josefina Ludmer evoca duas outras importantes críticas literárias argentinas: Florencia Garramuño e Tamara Kamenszain. As três vêm

²⁶ O termo vida literária foi discutido por Flora Sussekind em *Literatura e Vida literária* (1985), que analisou a recorrência da subjetividade na literatura brasileira dos anos 70 e 80. Parece-me adequado pensar em vida literária, mais que obra, para tratar das poesias de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón, embora durante alguns momentos dessa tese eu mesma acabe usando a palavra “obra” diversas vezes, assim como a própria Ludmer (2009; 2013) também o faz, apesar de suas críticas. O uso da palavra obra para se referir ao conjunto de textos de Laguna e Pavón, desse modo, é sempre sob rasura nesta tese, compreendendo que obra não pode ser pensada segundo os paradigmas da modernidade e aqui indicaria apenas a totalidade de textos escritos por elas, em que são considerados todo tipo de produção, desde as fotocópias até os poemas postados em blog ou redes sociais.

pensando a literatura em outros termos²⁷ – que se distanciam de críticos da modernidade, tais como Lucács e Adorno – em que a noção de “real” vem sendo atualizada. Em *La experiencia opaca*, Florencia Garramuño trata das literaturas que trabalham com o que chama de “restos do real”, e, de acordo com ela, vêm produzindo uma lenta transformação no estatuto do literário, manifestando-se em práticas de escrita, nas culturas brasileira e argentina, a partir de algumas experimentações radicais que ocorreram durante as décadas de 70 e 80. Garramuño situa que desde a produção da literatura marginal, no Brasil:

A explosão da subjetividade, a poesia marginal, o abandono do suporte obra pelo próprio Hélio Oiticica e por Lygia Clark – entre outros –, a proliferação de formas híbridas e **textos anfíbios que se sustentam no limite entre realidade e ficção**, são todos exemplos de uma forte **impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e distanciada do real**, suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior e que terminam atravessadas por uma **forte preocupação pela relação entre arte e experiência**. (GARRAMUÑO, 2008, p.200. trad. minha, grifos meus.)

Portanto, os traços que Ludmer (2009; 2013) atribui às literaturas do final dos anos 90 e começo dos 2000, na Argentina, já se verificavam na literatura brasileira desde os anos 70, conforme sugere Florencia Garramuño, que, além de observar a presença desses textos anfíbios, os quais se sustentam no limite entre realidade e ficção, nota a preocupação de tais artistas e escritoras/es com o vínculo entre arte e experiência.²⁸ Garramuño destaca que a escrita literária é um dos espaços nos quais se exhibe essa historicidade do conceito de experiência, pois, ao longo dos anos se relacionou de maneira diferente com o que em cada momento se chamou de experiência. Assim como Ludmer (2009; 2013), ela também critica a noção de obra, pois a escrita estaria mais próxima à ideia de “um organismo vivo, irracional, que respira, que a uma construção acabada ou objeto concluído que se mostraria, incólume e soberano, ante o olhar dos outros.” (Idem, 2008, p. 202 trad. minha). De acordo com ela:

São vários os dispositivos, tanto em narrativas como em poesias da época, que conspiram contra a ideia de uma obra contida, regida por um princípio estruturante de rigor formal e que, em seu lugar, propõem uma ideia de escrita como puro devir que não apenas desarma a ideia de obra como também, frequentemente, inclusive se dirige explicitamente a questionar, por um lado, a possibilidade de enquadrar ou conter dentro de uma obra a pura intensidade que a escrita, enquanto escrita de uma experiência, pretende registrar. (GARRAMUÑO, 2008, p.202 trad. minha)

²⁷ Josefina Ludmer faleceu em 2016, entretanto Tamara Kamenszain e Florencia Garramuño seguem atuando ativamente na crítica literária.

²⁸ É também verdade que Byf guarda diversos vínculos com os modos de produção e circulação da literatura marginal, o que já foi discutido por Cecilia Palmeiro em sua tese *Desbunde y felicidad de la Cartonera a Perlongher* (2011), com a qual venho dialogando ao longo deste texto.

Todas essas postulações sobre os restos do real, realidadeficção, fabricações de presente, textos anfíbios, escrita como devir que desarma a ideia de obra, assim como as considerações apresentadas por Josefina Ludmer, são centrais para compreender as poesias de Cecilia Pavón e Fernanda Laguna e toda a poética de *Belleza y felicidad* e serão retomadas por mim ao longo das análises dos poemas.

Outro conceito importante para pensar as poéticas de Byf²⁹, em minha leitura, é o de “literatura menor”, de Deleuze e Guattari. Apesar de os teóricos pensarem essa noção em diálogo com a obra de Kafka, um dos autores considerados como paradigma da modernidade, é possível estender esse conceito a outras literaturas, tendo em vista as definições atribuídas por eles:

As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer que “menor” já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p.39)

As três categorias aparecem, em alguma medida, no projeto de Byf, tendo em vista, em primeiro lugar, que a língua utilizada não é o espanhol culto, atestado pela gramática normativa, senão um espanhol coloquial, com desvios de ortografia e digitação, em muitos casos. Deleuze e Guattari destacam que: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior [...] a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI 2014, p. 35). Diversos livros de Byf incorporam gírias da cultura *queer*, das canções pop, do vocabulário utilizado por essa comunidade experimental que o projeto mobilizava, tal como nos livros de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Esteban García, Pablo Pérez, entre outras/os. Essas escritas colocam em xeque o atributo hegemônico da literariedade, confrontando a noção de valor e aquilo que se define como literatura, incorporando ao texto referências do pop, do *mainstream*, do circuito *underground* de Buenos Aires, ao passo que põe em circulação textos de grupos minoritários na historiografia literária, tais como mulheres, lésbicas, gays, pessoas não binárias. Tudo isso em um suporte precário, como são as fotocópias, para sobreviver em tempos de crise, o que aponta para o coeficiente político dessas escritas. Inclusive, os filósofos indicam a necessidade de saber criar um devir-menor da língua, através de seus pontos de não cultura e subdesenvolvimento, “as zonas de terceiro mundo linguísticas por

²⁹ Daqui por diante abreviarei *Belleza y felicidad* como Byf.

onde uma língua escapa” (Idem, p. 53). Eles propõem uma saída para a linguagem, para a música e para escrita através do pop: “o que se chama Pop – música Pop, filosofia Pop, escrita Pop”. (Ibidem, p. 53), que é uma das referências centrais no projeto poético de Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, repleto de citações ao universo dessa cultura, sobretudo à música.

Para Deleuze e Guattari, a questão da expressão é central para a literatura menor, pois a expressão precede e arrasta o conteúdo, a escrita é uma espécie de performance em que é o dizer que importa, e não o dito. Primeiro enunciar, depois conceber e ver. “Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar, descobrir, ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia...” (Ibidem p. 57). No entanto “uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e só concebe depois (‘A palavra. Eu não a vejo, eu a invento’). A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas.” (Idem, p. 58). A literatura menor cria uma nova expressão, a de uma comunidade por vir, transpõe os limites da linguagem, pois seu objetivo não é representar o mundo, senão intervir nele, produzir outras subjetividades. Por isso, para Deleuze e Guattari, o menor é o revolucionário, porque inaugura a possibilidade de novos modos possíveis de vir a ser, a literatura menor agencia devires minoritários e contra-hegemônicos: “Não há tão grande, nem revolucionário, quanto o menor. Odiar toda literatura de mestres” (Ibidem, p. 52). Se toda literatura que se volta contra a literatura de mestres é considerada menor, então, em alguma medida, toda a literatura escrita por mulheres pode, de algum modo, ser considerada como menor, uma vez que há sempre um confronto com essa maioria que representa a escrita do homem branco, hétero, cis, o sujeito por excelência da subjetividade dominante. Para os filósofos, é somente a possibilidade de estabelecer de dentro de um exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc. Bem como, “É somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, e se faz apta a tratar, a carrear os conteúdos.” (Ibidem, p. 39).

Desse modo, a literatura menor se relaciona ao que Josefina Ludmer vinha pensando como literaturas pós-autônomas, na medida em que ambas têm em seu horizonte a desterritorialização da língua e contribuem para produzir novas subjetividades, em confronto com a maioria das literaturas hegemônicas e, portanto, patriarcais.

2.2 *Belleza y Felicidad*: uma literatura em fotocópias

Nós nos identificamos com linguagens contemporâneas e com artistas que expressam sua inquietude pelos tempos em que vivemos. [...] Quando começamos em 1999, éramos duas as que organizavam este projeto e nos ocorreu ‘Belleza y felicidad’ porque é em resumo o que todo ser humano busca e deseja e podiam conseguir aqui adquirindo as coisas que nesse momento nós vendíamos.
(Fernanda Laguna, trad. minha)

Cecilia Pavón e Fernanda Laguna se conheceram nos anos 90, em Buenos Aires, quando aquela cursava Letras na Uba e esta era aluna da Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Fernanda Laguna era muito próxima ao grupo do Centro Cultural Ricardo Rojas³⁰, então comandado por Jorge Gumier Maier, artista e militante do Grupo de Acción Gay, ao passo que Cecilia Pavón era muito amiga de Sergio de Loof, artista argentino e figura emblemática da cena underground portenha. De Loof, a essa altura, era proprietário de um bar chamado *Café Remis París* e convidou Cecilia para fazer uma exposição no local, esta, por sua vez, estendeu o convite a Fernanda Laguna e juntas realizaram uma mostra com quadros de poemas escritos por ambas. A mostra chamada *Fácil* dispunha de um catálogo com os poemas registrados em fotocópias cuja última folha apresentava um agradecimento a De Loof que dizia: “*Merci Sergio, king of beauty, queen of happiness*”(LAGUNA e PAVÓN, s/p 1998). Essas palavras permaneceram no imaginário da dupla que abriria pouco depois a editora, galeria de arte, espaço de encontro e lugar emblemático para a cultura underground argentina: *Belleza y felicidad*. O catálogo da mostra, em fotocópias, já antecipava alguns traços marcantes do projeto editorial de *Belleza y felicidad*. Os poemas não eram assinados, o que conformava uma autoria coletiva, inscrita no diálogo entre as poetisas:

-cuál es tu sueño
-vos decís un sueño de soñar a la noche o un sueño de realizar en la vida?
-los dos
(LAGUNA e PAVÓN, s/p,1998)

³⁰ O Rojas, que continua em funcionamento até a atualidade, tornou-se conhecido nos anos 90 por abrigar os artistas da cena underground argentina. Fernanda Laguna desenvolveu seu trabalho visual, naquela década, a partir do diálogo com as/os artistas do grupo que conformou uma espécie de geração. Segundo Francisco Lemús, o Rojas “graças a sua audácia ocupou um lugar de protagonismo: outorgou aos artistas a possibilidade de se desvincular dos grandes temas valorizados pela arte e, ao mesmo tempo, formalizar as imagens da contracultura que circulavam por todos os cantos da cidade.” Cf. <https://norafisch.com.ar/orgullo-y-prejuicio/> acesso em: 04/03 de 2020 às 15.10.

Os trânsitos dessa poesia e dessa amizade passam pelo Brasil. Em uma viagem a Salvador, no verão de 1999, as poetisas Cecilia Pavón, Fernanda Laguna e Gabriela Bejerman, que a essa altura tinham entre 25 e 26 anos, visitaram pequenas lojas que vendiam todo tipo de produtos³¹ a baixo preço, além de livros de literatura de cordel pendurados em varais. Nesse momento, Cecilia e Fernanda³² já planejavam abrir um local em Buenos Aires e encontraram nessa estética das lojas de mil e uma utilidades e nos livros de cordel o impulso criativo para o que seria *Belleza y felicidad*³³. Cecilia Palmeiro argumenta que essa mistura de materiais heteróclitos foi chave, pois a ideia era justamente “dessacralizar a literatura, expor seu caráter de mercadoria ideologicamente negado em um circuito cultural baseado no privilégio de classe” (PALMEIRO, 2011, p.172. tradução minha), privilégio esse que “remete a um modo de produção literário sustentado, tanto nas grandes editoras como nas universidades, pela exploração quase escravista disfarçada sob o manto do prestígio – o prestígio de pertencer à cidade letrada.” (Idem, p. 172.).

Byf³⁴ aparece primeiro como editora em fotocópias e, logo depois, como galeria de arte no bairro de Almagro³⁵. O local reproduzia a estética das lojas visitadas por Fernanda e Cecilia em Salvador e vendia os livros fotocopiados a preços baixos, 1 ou 2 pesos, além de toda sorte de bugigangas compradas no bairro portenho do Once – uma espécie de 25 de março –, além de materiais para artistas plásticos, o que, de fato, sustentava o negócio. Também eram vendidos discos e livros de editoras e gravadoras independentes. Byf foi palco de diversas mostras, festas, leituras e shows dos mais diversos estilos, de bandas de *punk rock* à *cumbia villera*, passando por diversos tributos à cantora Gilda, shows de Leo García e Rosario Bléfari, entre muitos outros. Do Nordeste brasileiro, duas poetisas argentinas levam

³¹ De acordo com os relatos de Cecilia Pavón e Fernanda Laguna em diversas entrevistas concedidas a mim, entendo que esses locais mencionados se assemelham muito ao que aqui no Nordeste conhecíamos nos anos 90 como “lojas de 1.99”, as quais vendiam toda sorte de produtos, desde os mais diversos itens domésticos a pequenas lembrancinhas.

³² Refiro-me às autoras por seu primeiro nome em conformidade com a fortuna crítica de suas obras, sobretudo o livro de Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a perlongher* (2011), com o qual esta tese estabelece estreita interlocução, e no qual a teórica usa “Cecilia” e “Fernanda” para citar as poetisas aqui estudadas, o que me parece ser coerente com o projeto poético que elas desenvolvem, muito centrado na autorreferencialidade e na tentativa de apagamento das fronteiras entre vida e literatura.

³³ Gabriela Bejerman era editora da revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*, ao lado de Gary Pimiento, que é apontada por Cecilia Palmeiro (2011) como um dos antecedentes de *Belleza y felicidad*. Pavón e Laguna publicaram diversos poemas na revista de Bejerman e, apesar de não ser gestora de Byf ela era muito amiga das poetisas, cursava Letras na Uba com Cecilia, e publicou diversos livros pela editora com o seu nome e com o heterônimo Lirio Violetzky.

³⁴ A partir daqui abreviarei *Belleza y felicidad* como Byf.

³⁵ As autoras contam que foi possível alugar um espaço, pois os preços despencaram graças à crise de 2001.

novos modos de reprodução e circulação do texto literário para a cena contemporânea de Buenos Aires, resgatando e atualizando um procedimento de feitura artesanal de folhetos que remonta à Idade Média ibérica e tem um vínculo longo com a vida de populações excluídas do acesso à educação formal no Brasil (ABREU, 1999; FERREIRA, 1993).

Cecilia Palmeiro (2011) destaca que Byf se transformou em um espaço estranho e, ao mesmo tempo, hospitalar e heterogêneo, único em Buenos Aires, uma espécie de antítese do modelo cultural argentino:

em vez de importar os formatos da alta cultura europeia na trajetória típica do centro à periferia, Cecilia e Fernanda **tomaram um modelo menor de um país periférico com uma vastíssima tradição popular oral**, um passado contracultural muito recente e um cânone literário que havia sido praticamente ignorado na Argentina. Belleza, sem querer, **abriu a porta para um circuito de traduções, roubos e contrabandos mais que frutíferos entre a Argentina e o Brasil**. Esta série de curtos-circuitos e **afetividades** gerou as condições de possibilidade para retomar uma **antiestética do trash** que já havia começado a ser relida e funcionalizada em escritas poéticas como as de Santiago Vega/Washington Cucurto, Gabriela Bejerman e Daniel Durand, entre outros. (PALMEIRO, 2011, p. 174. tradução minha, grifos meus)

Esse modelo importado de nosso país, um vizinho periférico, é um dos primeiros movimentos de deslocamentos, ou dessacralizações, operados por Byf. O segundo reside no modo de publicação e circulação das obras³⁶. Os livros de Byf são fotocópias dobradas ao meio, grampeadas, geralmente, com um desenho feito à mão ilustrando a capa ou, algumas vezes, incluindo apenas o nome do/a autor/a e o título. Alguns desses “livros” continham apenas um poema e eram vendidos a 1 ou 2 pesos, acompanhados de algum objeto barato, típico das lojas de 1.99, como presente³⁷, o que parodiava a ideia de baixa qualidade do suporte, dos livros, e punha em xeque a noção de valor artístico e literário. Tal política editorial burlava a lógica do mercado numa época de forte crise econômica em que a população mal detinha o dinheiro suficiente para a sobrevivência básica. Fernanda Laguna conta que os livros de Byf

também têm algo de performático, de acontecimento político. Para poder publicar foi necessário reformular a ideia de livro. Há textos que ocupam duas páginas, uma fotocópia dobrada: e isso é um livro. Para mim, não são plaquetes: são livros. Livros especiais para uma literatura que necessita de uma **instantaneidade**. [...] E para poder fazer isso era preciso pensar em algo econômico – porque ninguém tinha dinheiro – e que fosse de fácil distribuição, que todo mundo pudesse ter. Também era a materialidade que

³⁶ Aqui no Brasil, nos anos 70, em função da censura imposta pela ditadura militar, a chamada geração mimeógrafo já havia substituído os meios tradicionais de circulação de obras para os meios alternativos de divulgação. Os poemas eram vendidos em folhas mimeografadas, também a baixo custo, e, por estar à margem do circuito editorial estabelecido, esse movimento também ficou conhecido como poesia marginal.

³⁷ Cf. fotos de alguns livros de Byf nos anexos desta tese.

expressava essa literatura: era uma literatura de fotocópias, para dizer essas coisas era necessário esse material. Não é o mesmo ler *Picasso*, de Aira, em fotocópias que lê-lo em outro livro: tem outro sentido, muda. O objeto é um movimento de ida e volta com a literatura. (LAGUNA apud MOSCARDI, 2013, p. 38 e 39 trad. minha)

O suporte tinha um peso decisivo para a estética da editora e dialogava com o conteúdo dos textos publicados, os quais também abordavam outras questões que não eram as mesmas da poesia publicada em livros com lombada naquela época. Essa ideia de instantaneidade, mencionada por Fernanda, estava em conformidade com o “faça você mesma” que pairava sobre o projeto de Byf. Havia um desejo de enunciar algo que deveria ser dito naquele momento, não era para ser lido dali a 20 anos. A forte consciência da fragilidade da obra é significativa da escolha desse suporte e dessa forma de circulação, ela mesma vista e alegremente aceita como menor, mal feita, mal acabada, de modo programático. As autoras contam em diversas entrevistas que escreviam os poemas durante o dia e os publicavam à tarde. Esse imediatismo era incorporado à estética, muitas vezes, os poemas aparecem com desvios ortográficos, sobretudo os de Fernanda Laguna, sem correções, dando a ideia de um texto apressado, sem preocupação alguma com o rigor formal, e sem revisão.

Além disso, os poemas têm um marcante tom confessional, escritos quase que em sua totalidade em primeira pessoa, o que ficou conhecido como *literaturas del yo*, em uma tentativa de indissociação entre vida e escrita literária. A precariedade do suporte remete a uma literatura descartável, não era feita para durar, era um formato frágil, facilmente perecível, que não era pensado para ser guardado em uma biblioteca. Mazzoni e Selci (2006) lançam a questão: onde acomodar uma fotocópia? São livros que se perdem facilmente em uma estante, rasgam com facilidade e podem ter sua tinta apagada, o que torna tal objeto algo muito frágil e efêmero. A prioridade estava na circulação rápida e eficaz dos poemas, que, muitas vezes, eram escritos para serem comercializados depois das leituras/performances realizadas no espaço físico de Byf. Há outro jogo com a circulação que se contrapõe à ideia de leitor/a solitário/a da modernidade, em um movimento que acaba dialogando, em alguma medida, com a poesia em suas origens mais remotas, quando era feita para ser lida em voz alta para um público que acompanhava, como ocorria e ainda ocorre com o Cordel, no Nordeste brasileiro, que, apesar de impresso, é lido em voz alta em espaços públicos, como feiras. Susana Souto aponta que:

Na Antiguidade, as condições de produção, circulação e recepção eram muito diferentes das nossas. A recepção, em consonância com as estratégias de circulação, dava-se quase sempre de modo coletivo. Muito diferente do que ocorre hoje, em que o escrito é central e o contato com o texto ocorre pela leitura solitária e silenciosa. (SOUTO, 2008, p. 22)

O suporte contribuía para elaborar uma outra ideia de poeta, de poesia e de livro, pois, se este é uma fotocópia, sem ISBN, sem qualquer tipo de registro institucionalizado, algo que qualquer pessoa pode fazer, logo, qualquer pessoa pode ser um/a poeta. Há uma dessacralização da figura do/a poeta que se *qualqueriza*, como propõem Ana Mazzoni e Damián Selci (2006). No ensaio “Poesía actual y cualquierización”, a dupla destaca que, na denominada poesia dos anos 90,³⁸ o que chama a atenção, em primeiro lugar, não é o modo como essa poesia é escrita, mas sim a materialidade do objeto livro que a sustenta. Um dos fatores que possibilita que a figura do/a escritor/a se *qualquerize*, ou se dessacralize, é o fato de que o/a escritor/a é, antes de mais nada, um/a editor/a:

os escritores começaram a fazer outra coisa que não apenas escrever (isto é, editar), e então o sentido de ser escritor se abriu, ampliou-se, e possibilitou que praticamente qualquer pessoa possa ser escritora, sempre que edite; e ao mesmo tempo, os livros começaram a ser outra coisa diferente do que são, e esse passar a ser outra coisa possibilitou que “qualquer coisa” pudesse ser um livro. (MAZZONI e SELCI, 2006, p.263. tradução minha)

Não se trata aqui da morte do autor como defendia Roland Barthes (2004), pelo contrário. As autoras estão mais vivas do que nunca. Há um alargamento da noção de autoria, em que “autor”³⁹ não seria mais um privilégio de um sujeito publicado por uma grande editora – em geral, homens cis, brancos, heterossexuais – senão qualquer pessoa que escreva. Matías Moscardi (2013) sustenta que em Byf nos encontramos com a edição como acontecimento poético, como gênero literário, porque entre edição e escrita não há distância, “então é necessário ler nessa intersecção um novo conceito de edição [...] a edição como ato de magia, a edição como o que transforma ‘qualquer coisa’ em poesia, a edição como crença, como valor, a edição como limite da literatura.” (MOSCARDI, 2013, p. 53 tradução minha). O ato de editar os seus próprios livros tornava possível colocar em circulação o que as poetisas escreviam em um contexto da poesia dos 90 no qual as mulheres quase não tinham espaço. Fernanda Laguna afirma em entrevista: “se nós não tivéssemos criado a editora *Belleza y Felicidad* e não tivéssemos colocado em circulação essa outra literatura [...] teríamos desaparecido da cena. Porque a cena era absolutamente masculina.” (LAGUNA, entrevista,

³⁸ A poesia dos 90 é a geração em que a crítica situa a produção de Cecilia e Fernanda, embora elas tenham começado a publicar no final de 98 e tenham desenvolvido a maior parte de sua vida literária durante os anos 2000.

³⁹ Além de Barthes, Foucault e Bakhtin também pensaram sobre o conceito de autor. Bakhtin elabora sua noção de autor em perspectiva dialógica; já Foucault propõe a “função autor”: “embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.” (FOUCAULT, 1996, p. 29)

2019). E acrescenta: “eu pude fazer meu caminho, porque tive minha própria editora, mas muitas mulheres não tiveram” (Idem, 2019).

Outro fator que chama a atenção no projeto de Byf é que a autoria não era pensada como algo individual, como propriedade exclusiva. Inclusive, o uso de heterônimos é muito comum entre as escritoras que compõem o catálogo. Há diversos livros de Byf escritos em colaboração entre Cecilia e Fernanda, além da emblemática revista *Ceci y Fer*, em que não há indicação de quem escreveu cada poema, o que fratura uma ideia de autoria como posse ou propriedade de um sujeito inscrito em uma ordem que é, ao mesmo tempo, literária e mercadológica. Essa recusa da autoria e da propriedade é bastante significativa de modos de contrapor-se ao capitalismo. Não se trata de uma defesa laudatória desse ato, mas do questionamento das normas de funcionamento do mercado de livros pela forma escolhida para escrever e divulgar essa produção. Em *No me importa el amor me importa la plata* (2002), escrito em parceria entre Cecilia Pavón e o poeta alemão Timo Berger, a dupla convida as/os leitoras/es a substituírem os nomes que aparecem nos poemas pelos seus próprios, indicando que qualquer pessoa pode fazer parte dessa rede dialógica⁴⁰, em uma perspectiva de que o que escrevemos é de todes, não é só nosso, corroborando a ideia de *qualquerização* defendida por Mazzoni e Selci. Além disso, o livro não é assinado com o nome de Cecilia e Timo, aparece um e-mail, timobergeryceciliapavon@hotmail.com, o que além de indicar uma fusão no âmbito da autoria deixa evidente um desejo de correspondência e interlocução, há um apelo para a recepção, como se o e-mail estivesse aí para que as/os leitoras/es dessem continuidade à conversa. Aparece na primeira página do livro:

Aclaratoria

En los siguientes poemas figuran siempre los nombres CECILIA Y TIMO. Pero eso es casual, podrían figurar ahí de igual modo: Gary y Fernanda, Ilona y Guadalupe, Pablo y Alejandro, Sal y pimienta... Invitamos a tod@s_nuestr@s_lector@s a colocar sus nombres y completar los espacios en blanco...
(PAVÓN e BERGER, s/p, 2002)

Em Byf, a circulação era mais importante que o objeto livro em si mesmo – um produto que tem uma forma definida, assim como uma estrutura de reconhecimento pelo mercado e de circulação baseada na noção de autoria individual –, isso distinguia tal projeto das outras editoras independentes que emergiram nesse contexto de crise do final dos anos

⁴⁰ Pensada aqui na perspectiva de Bakhtin (2011) como constitutiva da língua.

noventa e começo dos dois mil. Embora todas as outras editoras independentes tivessem em seu horizonte uma preocupação com a dessacralização da literatura, o estilo descuidado, com diversas marcas de uma execução rápida, quase imediata, era o que diferenciava Byf de editoras como Vox, Siesta, cujos livros também eram vendidos no espaço físico de Byf. O fato de o livro ser editado nessas condições e se encontrar disposto junto aos mais variados objetos de baixo custo também opera um deslocamento da literatura que sai do ambiente hegemônico das livrarias tradicionais e da biblioteca, e entra em um lugar acessível conforme é o das lojas de presentes baratos. Inclusive, a própria literatura se transforma em uma mercadoria de baixo custo, o que as duas escritoras realizaram em Byf é quase uma alegoria da dessacralização da literatura, levando-a do luxo ao lixo. Mazzoni e Selci postulam que as edições de Byf mais parecem preservativos e sua fórmula seria o “use-o e descarte-o”, pois, de certo modo, esses livros nos indicam que são ou serão lixo, muitos deles se confundem com um papel sem importância. (MAZZONI e SELCI, 2006, p.261) e, assim, embaralham as noções de livro como um objeto a ser cuidado e preservado.

Nesse sentido, chama atenção o nome *Belleza y felicidad* escolhido para um projeto que funciona em condições tão precárias. Há um jogo aqui que ressignifica ambas as palavras e lhes atribui sentidos outros. Em entrevista concedida a mim, Cecilia Pavón afirma que o nome *Belleza y felicidad*

Tinha a ver com uma coisa ideal, universal, todo mundo quer beleza e felicidade, e também com reinventar o que se acredita que é a beleza e a felicidade. Pensando como algo político, teria a ver com uma luta positiva e não reativa. Como se o que o movimento operário quisesse fosse beleza e felicidade, que isso não é só coisa da burguesia. Porque beleza e felicidade soam como algo burguês. O que quer um burguês? Ter uma casa linda e ser feliz, beleza e felicidade. Era um pouco a ideia se apropriar dessas palavras e carregá-las de sentido. (PAVÓN, entrevista 2019)⁴¹

César Aira, consagrado escritor argentino, que também publicou plaquetes em Byf, escreveu um texto em 2001 para o *El país*, intitulado *Los poetas del 31 de diciembre de 2001*, no qual afirma sobre Byf: “a magia do lugar está na redefinição, como sugere o nome mesmo: há outra classe de beleza e de felicidade, assim como há outra classe de arte e de literatura.” (AIRA, 2001, s/p. trad. minha). E acrescenta: “Ao dizer que o lugar é mágico, quase não estou elaborando uma metáfora. É uma bolha, um sonho, assim como a realidade.” (Idem. s/p). A ideia de propor o “belo” como bandeira no calor da crise e do ressurgimento dos debates sobre poesia e política não foi bem vista por muitos críticos e poetas da época, que não

⁴¹Essa entrevista foi publicada pela Revista Capivara e pode ser lida na íntegra aqui: <https://www.revistacapivara.com/poesia-vontade>. Também está transcrita nos anexos desta tese.

compreenderam ou não quiseram compreender as redefinições que estavam em jogo, e acusavam a Cecilia e Fernanda de “idiotas”, “frívolas”⁴².

Mais que um espaço de experimentações artísticas, mostras, leituras, performances, Byf era um lugar de encontro, em que conviviam artistas visuais, poetas, músicos/as, que conformavam uma espécie de comunidade experimental, como postulou Reinaldo Laddaga. Para ele, no presente, nós nos encontramos em um período em que um número crescente de artistas e escritores/as reage ao esgotamento do paradigma moderno, centrado na noção de obra e na crença dessa obra como suporte de uma verdade, obras essas que eram postas em circulação em “espaços públicos do tipo clássico e se destinavam a um espectador ou um leitor retraído e silencioso [...]” (LADDAGA, 2012, p. 9). Para o crítico argentino, esses artistas e escritores parecem “começar a se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de ecologias culturais” (Idem, p. 11). Tal afirmativa se aplica muito bem ao que se propunha Byf, pois a literatura ultrapassava os limites do texto literário e era capaz de produzir meios experimentais de sociabilidade, através das redes de afeto e solidariedade que o projeto conformava, ao mesmo tempo em que questionava as normas comerciais excludentes do mercado editorial. E se algo unia essa comunidade experimental era a estética *queer*⁴³, ou *as antiestéticas do trash*, como postula Cecilia Palmeiro (2011).

O primeiro livro impresso publicado pela editora foi também a primeira antologia *queer* da Argentina, *Aventuras* (2001), além disso, os títulos iniciais do catálogo apontavam para um vínculo estreito com a cultura *queer*: *El mendigo chupapijas* (O mendigo chupapicás), de Pablo Pérez (1999); *Todos putos (una bendición)* [Todas bichas (uma benção)], de Esteban García (1999), considerados hoje dois clássicos da literatura *queer* daquele país; assim como *Concurso de tortas: ganadora Sonia!* (Concurso de sapatonas: ganhadora Sônia!), de Lirio Violetsky, heterônimo de Gabriela Bejerman (1999).

O grupo diverso de músicos/as, artistas e escritoras/es encontrava em Byf um lugar onde apresentar seu trabalho sem uma apreciação determinada pela qualidade estética ou pela especificidade disciplinar. O que estava em jogo era o imediatismo, os vínculos precários entre a arte e a vida e suas formas de compartilhar que se fundiam com os afetos dessa

⁴² Cecilia e Fernanda respondem a essa crítica misógina com humor, como pode ser visto no tópico Ceci y Fer: Poeta y revolucionaria, deste capítulo.

⁴³ Queer aqui entendido a partir de Guacira Lopes Louro que, na esteira de Butler e Jagose, concebe o termo como: “[...] Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante- homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referência; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecidível. Queer é um corpo estranho que incomoda perturba, provoca e fascina.” (LOURO, 2016 p.30)

comunidade experimental, isto é, a relação intrínseca entre o confessional, a exibição da intimidade, a banalidade da vida cotidiana e as relações construídas entre seus membros. O que importava para as autoras eram os vínculos que a literatura poderia criar, mais do que o texto em si. A literatura como uma das formas possíveis de estar no mundo, de produzir outras subjetividades. Byf gestou um novo público de poesia que não era passivo, atuando apenas como espectador, não havia divisão entre produtoras/es e receptoras/es, todo mundo produzia algo, quem frequentava o local participava das diversas atividades que ali eram promovidas. Havia uma convivência entre artistas das mais variadas disciplinas: os mundos da poesia, das artes plásticas e da música se uniram de um modo em que também foram derrubadas as fronteiras entre os gêneros. As leituras de poesia eram performances⁴⁴, não eram apenas a enunciação em voz alta dos poemas, e o catálogo da editora se construía de acordo com os vínculos que iam se estabelecendo. As pessoas que aparecem citadas na obra de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón são, em sua maioria, os/as amigos/as, amantes, o círculo afetivo que girava em torno do local. A esse respeito, Cecilia comenta:

Belleza y felicidad tinha a ver com criar um público, a poesia como meio de sociabilidade, um meio de criar vínculo, um espaço de convivência. Porque em outra sociedade que não seja essa do capitalismo temos que inventar outra cultura. A poesia é como a cultura de ver nós mesmos e o mundo de outra maneira. [...] a ideia era criar um público em que a poesia fosse viver de outra forma, entender a vida de outra maneira. Nesse sentido de que todo mundo pudesse participar da cena, que não fosse algo como os líderes e o público, pelo contrário, a ideia era que todos fôssemos público e produtores, algo assim. Acho que uma das coisas mais interessantes em *Belleza y felicidad* foi poder criar outra ideia de autor e outra ideia de leitor também. (PAVÓN, entrevista, 2019)

Em Byf, a poesia antecipa o mundo das redes sociais. Um livro tinha o mesmo efeito de um post do *facebook*, do *fotolog*, do *blog*, ou do *Instagram*, em um momento no qual esse formato das redes ainda não existia e a internet ainda era cara e pouco acessível. Com o advento das redes sociais, passamos boa parte do tempo expondo nossa intimidade que é contada quase que em tempo real num movimento que torna público o que antes era íntimo, assim como muitos dos poemas publicados por Byf. A ideia de instantaneidade que marca o projeto é a tentativa de registrar o presente, a vida cotidiana em forma de literatura. Os poemas são marcados pela autorreferencialidade, a banalidade da vida, uma sentimentalidade

⁴⁴ Performance entendida aqui nos termos de Zumthor, para quem: “Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental [...] A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87)

exagerada, os conflitos das relações amorosas, além de diversas referências ao mundo pop e do consumo.

Byf funcionou como galeria de arte até 2007, ano em que o espaço físico foi fechado. Cecilia Pavón deixou o projeto em 2002 e Fernanda Laguna o leva adiante até hoje, vendendo as fotocópias em pequenas feiras literárias e nas diversas galerias que sempre abre, pois nunca abandonou a gestão cultural. Além disso, em 2003, Fernanda abriu uma filial de Byf no bairro de Fiorito, na província de Buenos Aires, numa época em que diversas galerias de arte inauguravam filiais na Europa, a artista optou por fazer o movimento contrário e começar um projeto num dos bairros mais pobres da região. Em *Belleza y felicidad Fiorito* são desenvolvidos diversos projetos artísticos e sociais, como veremos mais adiante.

A editora em fotocópias também foi antecedente de outro projeto editorial muito significativo: Eloísa Cartonera, a primeira editora cartonera do mundo, fundada por Washington Cucurto (heterônimo de Santiago Vega) e Javier Barilaro, ao lado de Fernanda Laguna. A crise econômica deixou milhares de pessoas fora do mercado de trabalho e muitas começaram a catar papelão (em espanhol *cartón*) nas ruas, com o intuito de vender para reciclagem, esses indivíduos foram chamados de *cartoneros* e se tornaram personagens de destaque na crise. Cecilia Palmeiro (2011) recorda que Eloísa já existia como editora e acrescentou o nome Cartonera ao mudar o modo de produção dos livros, que começaram a ser fabricados artesanalmente pelos *cartoneros*, de quem eram comprados os papelões por um preço quatro vezes maior que o valor de mercado, para que aquele trabalho fosse rentável para eles. No espaço físico da editora, chamado *No hay cuchillos sin rosas*, também funcionava uma quitanda em que se vendiam frutas e verduras a preço de custo. A editora segue em funcionamento até hoje e foi responsável por publicar na Argentina diversos/as poetas brasileiros/as, tais como: Haroldo de Campos, Glaucio Mattoso, Jorge Mautner, Camila do Valle e Douglas Diegues, todos em edição bilíngue, além da antologia *Brasil años 70 – antología de poesía marginal*.

A estética de Byf e todo o projeto editorial foram determinantes para a trajetória literária de ambas as poetas, além de representar um marco na cultura *underground* da argentina, pois Byf concebia um discurso poético que não pode ser pensado em relação estritamente ligada ao campo literário, senão em diálogo com essa comunidade experimental que o projeto conformava. Era um espaço de resistência tanto para a literatura, quanto no âmbito das artes plásticas e da música. Além disso, a concepção de poesia que pairava sobre a editora era muito diferente das publicações da época. Marina Yuszczuk (2013) chama atenção

para os deslocamentos que ela opera com relação à tradição vigente naquele momento e destaca:

Consideramos que até o fim da década de noventa, há majoritariamente consenso no campo poético com respeito ao valor da tradição literária e a certa ideologia da escrita como trabalho que requer polimento, correção, e certos saberes específicos que incluem o conhecimento de partes da tradição com as quais dialoga a própria obra. Esta ideologia é a que sustenta, de maneira geral, a publicação que teve mais peso na difusão e promoção de novos poetas, o *Diario de poesía*, que começou a ser publicado em 1986 sob a direção de Daniel Samoilovich. De fato, uma das figuras centrais na formação da tradição que fez o *Diario* foi Ezra Pound, que sustenta algumas dessas ideias no *ABC da literatura* e se constituiu como um modelo para vários dos poetas que produziram no período. (YUSZCZUK, 2013, p. 28 trad. minha)

Afastando-se desse modelo canônico, perseguido pelos poetas ligados ao *Diario de poesía*, na esteira de Pound, Byf defendia a expressão, o desejo de enunciar, mais que a forma, o que nos remete ao que Deleuze e Guattari chamam de literatura menor e ao que Gilbert e Gubar chamaram de ansiedade de autoria⁴⁵. Se os poetas homens sofrem de angústia da influência, por viverem à sombra dos “poetas geniais” que os antecederam, as escritoras viveriam à sombra da falta de uma antecessora em quem se “espelhar”, por isso a sua angústia seria distinta, haveria primeiro um temor de não poder dizer. Contra esse temor de não poder dizer, numa espécie de vingança, Cecilia e Fernanda enunciam “tudo”: “querida poesía quiero que sepas que yo a vos te cuento todo” (LAGUNA, 2018a, p.217), diz um verso de Fernanda. Os poemas de ambas as autoras tratam dos temas mais banais da vida cotidiana, desde um absorvente à telenovela que está sendo exibida no momento, no caso de Laguna, que muitas vezes encarna uma poeta que ignora a tradição e se coloca à margem, valorizando tudo aquilo que é mal visto pela crítica que celebra o “bom gosto”. Matías Moscardi afirma:

O que Byf põe em risco são, precisamente, as coordenadas do “sagrado literário” – o Livro, o Autor, a Sagrada Escritura – mas não em um gesto de ruptura *per se* – ou há destruição sem construção – senão para propor e instaurar, em seu lugar, a possibilidade de outro sistema de crenças, de outros valores, que tenham a organização, a organicidade, de outra literatura dentro da literatura (MOSCARDI, 2013, p. 57. tradução minha)

Esse contracânone que Byf forjou teve muita influência sobre as gerações mais recentes de poetas que apontam Cecilia e Fernanda como duas de suas referências mais importantes.⁴⁶ Hoje, na Argentina, se proliferaram os projetos independentes e autogestados,

⁴⁵ Cf. página 46-49 desta tese.

⁴⁶ Pude participar do evento que comemorava os 20 anos de Byf em 2019, que ocorreu na Casa Brandon, um centro cultural *queer* da Argentina, cuja diretora, Lisa Kerner, revelou que o local não existiria se não fosse

sem a necessidade de institucionalização, diversos fanzines, revistas, pequenas livrarias, que mantêm viva a cena do faça você mesma defendida por elas. Muitos livros publicados por Byf foram ampliados, inclusive os de Cecilia e Fernanda, e ganharam sua versão em livro impresso, publicados principalmente pelas editoras Mansalva e Interzona. Nesse deslocamento, vemos como o suporte era importante para a estética dos livros, pois a precariedade da fotocópia estava em consonância com a linguagem empregada, repleta de erros ortográficos, principalmente no caso de Fernanda Laguna, o que não ocorre nos livros com lombada, que são revisados e têm a pontuação e a ortografia corrigidas, revelando a diferença entre o projeto editorial de Byf e dessas editoras⁴⁷.

2.3 *Ceci y Fer*: poesía de hotmail

Creo que ya pasé de moda...

Sí, yo también estoy un poco out
cuando va a parar esa revista?
(Ceci y Fer)

Um projeto que pode ser considerado a síntese da estética de Byf é a revista escrita e editada por Fernanda Laguna e Cecilia Pavón, em 2002, *Ceci y Fer*. Se é verdade que a rede de afetos produzida por Byf mobilizava a escrita literária, a rede de desafetos também o fazia, em alguma medida. Cecilia e Fernanda se desentenderam⁴⁸ e em um movimento de tentar uma reconciliação começaram a trocar e-mails. Esse era o momento em que a internet havia se massificado na Argentina e começavam a se expandir as redes de banda larga, segundo

por Byf, pois foi lá que conheceu a então companheira com quem fundou o centro cultural, também inspirada pela movimentação que o espaço de Byf gerou para a cena *queer e underground*. Também participaram do evento inúmeras poetisas mulheres, trans, não binárias, homens trans, das novas gerações, lendo poemas que dialogavam, em alguma medida, com o legado de Fernanda e Cecilia e de outras poetisas publicadas por elas.

⁴⁷ Tive acesso a versão dos poemas enviada por Fernanda Laguna para Mansalva e pude notar que continuavam com os erros ortográficos e de digitação, tal como eram em Byf, o que comprova que a decisão de corrigi-los foi da editora e não da autora.

⁴⁸ Várias versões desse desentendimento são sugeridas por elas em contos como “Durazno reverdeciente”, de Dalia Rosetti, heterônimo lésbico de Fernanda, e “Durazno reverdeciente II”, publicado por Cecilia no livro de contos *Los sueños no tienen copyright* (2010). Em seu livro de contos mais recente, *Todos los cuadros que tiré* (2020), Cecilia resgata essa briga e atribui o pseudônimo Carolina para se referir à Fernanda Laguna, contando um episódio em que queimou um quadro dessa amiga (Carolina) com quem ela tinha uma relação simbiótica. Esse episódio da queima do quadro já aparecia em *Ceci y Fer*, quando Cecilia confessa ter queimado um quadro de Fernanda. A narradora do conto aponta a tal amiga como uma “frenemie”, amigainimiga, com quem ela sempre teve uma relação de amizade/inimizade simultâneas, o que dá pistas da possível relação travada entre as poetisas.

Cecilia conta em entrevista concedida a mim⁴⁹. Naquele momento, era muito comum ter uma conta de e-mail hospedada no *hotmail* e o *messenger* se consolidava como o bate-papo mais utilizado do mundo. Dessa maneira, surge a ideia de transformar as conversas e os poemas trocados via *hotmail* em revista, esse fato culminou com a reconciliação das poetisas que, ao concluir a edição, retomaram a amizade. A literatura funciona aqui como meio de produção de afetos, capaz de criar vínculos e reaproximar pessoas, tendo em vista que a essa altura Cecilia Pavón já havia deixado o projeto de Byf. Em um dos poemas da revista, Fernanda ri da situação, propondo fazer uma marcha pelos direitos da amizade entre elas:

Cecilia,
 Compré un nylon transparente
 en él también podemos hacer la bandera
 e ir a la marcha por los derechos de nuestra amistad
 (Ceci y Fer, p. 66)

Poemas, e-mails, transcrições e traduções de canções pop (Shakira, Pink, Eminem, Miss Kittin...), frases manuscritas que ocupam toda a página como se fossem um *graffiti*, uma receita de remédios psiquiátricos, conversas de *chat*, desenhos, fotos, fragmentos de textos, tudo isso se mistura, de maneira em que não há hierarquias, para compor o universo da revista *Ceci y Fer: poeta y revolucionaria*. O subtítulo no singular sugere, ao mesmo tempo, uma fusão das personagens, cuja “conjunção das duas [...] produz um programa único e feminista-*queer*” (PALMEIRO, 2011, p. 248). Em dois poemas da revista, uma delas confessa⁵⁰ o desejo de ser poeta, mais adiante nos damos conta de que foi Cecilia, pois Fernanda responde afirmando que deseja ser revolucionária:

No sé por qué escribo
 solo escribo
 todo el tiempo
 sin parar
 Todo lo que hago durante el día
 lo considero material para un poema lírico
 La poesía lírica es el único lugar en el que me siento bien
 no creas que no pienso que algún día
 voy a vomitar
 o que voy a agotar mi energía y mi productividad
 además “a quién puede importarle?”
 Pero
 igual es más fuerte que yo
 Yo,
 quiero ser poeta
 poeta, poeta, poeta

⁴⁹ Cf. Anexos desta tese.

⁵⁰ No âmbito da realidade ficção, os limites entre o eu que fala no poema e o eu biográfico são complexos, o que me permite afirmar que Fernanda e Cecilia são as vozes do poema, tendo em vista que Fernanda e Cecilia, aqui, são também personagens.

poeta, poeta, poeta
 no novelista
 no ensayista:
 Poeta.
 es todo lo que quiero ser en la vida
 desde los cinco años
 Y no se trata de fama
 “I don’t give a shit about reputation” (Peaches)
 no quiero hacer carrera
 no quiero ganarme una beca para un workshop
 quiero ser poeta,

la alegría de escribir
 que tonto no?
 (Ceci y fer, 2002, p. 46)

O desejo de ser poeta é repetido em um poema que parece ser a continuação desse e aparece mais adiante, na página 62:

...
 poeta, poeta quiero ser poeta
 vuelvo del teatro
 daban una obra de [nome rasurado]⁵¹
 por qué se terminó?
 cruzo las calles en primavera
 el aire fresco
 voy hacia mi casa, diciendo...
 “poeta, poeta”
 mi mente está mareada
 mucho más mareada que la tuya
 fumé treinta cigarrillos
 y no como no me da hambre
 sólo quiero ser
 poeta,
 “poeta, poeta...”
 (qué fuerza de voluntad!)
 quero ser poeta y hablar del amor
 la primavera
 el mundo
 poeta, poeta...
 ya casi no me sale salir
 cuando voy a las fiestas a buscar inspiración
 no paro de pensar en ser
 poeta, poeta...
 y estoy arruinando mi método
 que era tan natural
 como la respiración
 Cada vez hay menos cosas que me interesen más
 que
 estar en mi casa escribiendo
 pero a la vez si no hago
 nada

⁵¹ O nome aparece rasurado no original. A tipografia com a palavra poeta em fonte maior também pertence ao poema original, assim como os erros de digitação.

no voy a tener para contar
 tengo miedo
 es culpa de esa revista.
 esta revista es demasiad descarnada,
 demasiado intensa
 me está haciendo mal!
 (Ceci y Fer, p. 62 e 63)⁵²

A revista é definida como demasiada: descarnada e intensa. Ao invés de fazer o elogio, incorpora-se uma crítica em que se desenha o que, por oposição, poderia fazer bem, como se vê nos versos finais. Algumas páginas depois aparece este poema, permitindo-nos inferir que os anteriores foram escritos por Cecilia, uma vez que a resposta se dirige a ela:

Cecilia, te entiendo. aunque yo quiero ser una revolucionaria
 y voy pensando “revolución, revolución”. También estoy mareada, se me
 confunde todo.
 Pero creo que la revista es mi salvación.
 (Ceci y Fer, p. 65)

O subtítulo da revista é, portanto, a projeção do desejo de ambas, quando se autodenominam como tal, as duas se tornam poetisas e revolucionárias ao mesmo tempo. Os poemas de Cecilia deixam evidente a concepção de literatura como registro de uma experiência, em diálogo íntimo com a vida: “Todo lo que hago durante el día / lo considero material para un poema lírico” (Ceci y Fer, 2002, p. 46) e depois “Cada vez hay menos cosas que me interesen más/ que/ estar en mi casa escribiendo/ pero a la vez si no hago/ nada/ no voy a tener para contar” (Idem, p. 46), se não há experiência, se não há contato com o outro, com o mundo, não há poesia, então o poema só pode ser o relato de não conseguir escrever, pois essa seria a única experiência a ser contada. A “inspiração” mencionada no poema, não é a mesma do Romantismo, em que o/a poeta “recebe” uma ideia do além, num momento de iluminação. A inspiração na poesia de Cecilia Pavón está ligada ao impulso criativo, através das experiências cotidianas, em oposição à ideia de escrita a partir do nada, da página em branco, por isso afirma “cuando voy a las fiestas a buscar inspiración”, porque é a experiência vivida que torna possível o poema.

Na resposta de Fernanda, a recusa a ser poeta, preferindo ser revolucionária, termina com a confissão de que a revista é sua salvação. O tema da revolução aparecia desde os primeiros livros publicados por ela em Byf: “Estoy pensando en organizar una revolución./

⁵² Os erros de digitação pertencem ao original.

Sé que voy a ser partícipe de uma muy grande”⁵³. (LAGUNA, 1999, s/p). A literatura como possibilidade de intervir na vida concreta também é um tema recorrente na poesia de Fernanda Laguna, que, em muitos momentos, aciona em sua rede dialógica textos de autoajuda e evoca esse gênero tão mal visto em alguns títulos de seus poemas. Durante vários fragmentos da revista, aparecem indícios de que Fernanda estaria em depressão e, inclusive, há uma insinuação de que tentou suicídio, quando aparece o verso em tom de súplica: “Fernanda no te suicides”. Além disso, aparece também uma receita de medicamentos psiquiátricos, em um evidente rompimento do privado com o público.

Ceci y Fer não tem uma autoria definida nos termos tradicionais, o que está em consonância com as postulações de Josefina Ludmer sobre as literaturas pós-autônomas, nas quais não é possível pensar nos textos segundo categorias como autor, obra, estilo, sentido. A revista não se alinha nem à ideia romântica de autor-presença, em que o autor é a autoridade máxima e proprietária do texto, tampouco pode ser pensada a partir do que Roland Barthes chamou de morte do autor, apagando o sujeito. Autoria aqui se aproxima, em alguma medida, da perspectiva de enunciação coletiva, postulada por Deleuze e Guattari, quando falam do caráter coletivo das literaturas menores: “é a literatura que se encontra carregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 37)⁵⁴ e daquilo que Foucault chama de função autor: “o autor [...] é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito” (FOUCAULT, 2000, p.28). A revista se constrói no diálogo entre os textos de ambas as autoras e de outras/os que são convocadas/os via citação e tradução, estes/as com indicação da autoria, mas sem indicação de quem seria a tradutora⁵⁵. No entanto nos textos escritos por elas não há assinatura. Sobre a questão do nome do autor, Foucault postula que

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor

⁵³ E aqui a poesia parece ser uma espécie de profecia, pois Fernanda faria parte da maré feminista, através do coletivo Ni Una Menos, que está tendo várias vitórias na Argentina, a mais recente foi a descriminalização do aborto.

⁵⁴ Aproxima-se da ideia de enunciação coletiva, na medida em que o texto se faz em perspectiva de colaboração, diálogo, abrindo mão das noções de autoria como posse ou propriedade de um indivíduo, no entanto, afasta-se de Deleuze e Guattari quando estes declaram o fim do sujeito e neste momento se aproxima de Foucault, para quem autor seria mais uma das funções-sujeito. A função-autor não permanece constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência. De maneira que, cada época, cada formação discursiva, manifesta uma forma de função-autor. Ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, mas tal função autor pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições do sujeito. (FOUCAULT, 2000)

⁵⁵ É muito provável que as traduções tenham sido realizadas por Cecilia Pavón, pois ela é tradutora do inglês e do alemão e Fernanda Laguna revela não ter um bom domínio da língua inglesa em diversas entrevistas. Também há a possibilidade das letras terem sido copiadas de sites de letras de músicas.

disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2000, p. 13 grifos do autor)

A partir do momento em que abrem mão dos nomes de autoria, Cecilia e Fernanda abrem mão também desse *status* que a escrita confere, segundo Foucault. E indicam, ainda, que a revista, e, por consequência, a concepção de literatura que ela agencia, pode ser pensada como uma “palavra cotidiana”, “indiferente”, uma “palavra imediatamente consumível” e que aqui esses atributos não são negativos, pelo contrário. Há uma desestabilização dos valores hegemônicos e patriarcais da literatura, distanciando-se da figura do autor gênio, da ideia de obra. Elas dessacralizam essa posição de poder e privilégio, com uma publicação que não tem nenhum tipo de registro institucional, além de não haver o nome das autoras, não há também ISBN, muito menos direitos autorais. Na capa, aparece o título da revista que coincide com as abreviações de seus nomes próprios, e, em seu interior, os textos fragmentados sem o registro de autoria. O uso da abreviação dos nomes também aproxima autoria e público, pois indica intimidade, em geral, as pessoas que se chamam por apelidos são aquelas que têm uma relação mais estreita de proximidade.

É possível localizar quem escreveu alguns dos poemas, textos e mensagens, através de alguns rastros deixados por elas, de acordo com o endereçamento, quando uma se dirige a outra, como nos poemas acima, ou através de temas que são caros à poesia de cada uma, mas, para isso, é preciso conhecer a rede de referências que elas mobilizam. A revista, portanto, parece ser escrita em diálogo com determinadas/os interlocutoras/es que teriam certos conhecimentos prévios sobre as questões que estão sendo expostas, como ocorre em qualquer ato de enunciação; nesse caso, trata-se de uma publicação que dialoga com essa comunidade experimental que o projeto de Byf conforma, um público já aberto a projetos não-convencionais, questionadores, revolucionários, em alguma medida. O que não impede, certamente, que algum/a leitor/a desavisada/o a leia, mas a capacidade de inferir será, provavelmente, mais limitada. Um dos primeiros poemas da revista é um rap que atua como uma síntese do projeto:

Fer y Ceci
 Esta es una enciclopedia de psicodelia!
 Pet shop boys, nerd, shakira, miss kitin y gonzalez
 gilda, leo garcía, dj pareja
 van a romperte la cabeza
 presta atención porque esto no se repite
 cuando las quieras volver a ver

van a estar en un avión
 volando a Japón
 invitadas
 a una Revolución
 Fer y Ceci
 esto es un concurso de espontaneidad
 si no te va
 es por la edad
 se te vinieron los años encima
 y ya nadie te va a salvar
 quedate en tu casa de zona norte
 leyendo a borges
 o viendo canal a
 y no vengas a bailar
 no te vamos a dejar entrar
 Fer y Ceci
 las reinas de la noche
 y de la venta de cuadros
 no piensan irse de Almagro!
 (Ceci y Fer, 2002, p. 7)

Este rap é uma síntese da revista e de todo o projeto Byf. Nele aparecem citações de artistas da música pop, referência central para as poesias de Fernanda e Cecilia, assim como a valorização da espontaneidade “esto es un concurso de espontaneidad” (Ceci y Fer, p. 7), em oposição a uma ideia de escrita como algo muito elaborado, pois aqui o que importa é o fluxo, a relação da vida com a escrita, numa poesia que se constrói a partir dos vínculos entre texto e experiência. A perseguição às ideias de instantaneidade e espontaneidade são traço marcante das poéticas de Byf, numa tentativa de se afastar da imagem do gênio criador, tão patriarcal, que leva a literatura e a si mesmo muito a sério. Em um poema dessa mesma revista, publicado posteriormente na antologia que reúne parte da obra de Fernanda Laguna, *Control o no control* (2011), ela afirma: “Mi espontaneidad es simplota y escueta./ Pava./ Lo mío es la escritura automática/ de mente relajada/ Forzando a la mente para que se relaje”⁵⁶ (LAGUNA, 2011, p. 51). A escrita automática foi uma técnica muito difundida entre os surrealistas com o objetivo de evitar os pensamentos conscientes do/a escritor/a, que deveria escrever espontaneamente tudo que viesse à cabeça, sob o comando do inconsciente. O próprio André Breton no *Manifiesto do Surrealismo* (1924) define o movimento como:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p.40)

⁵⁶ Minha espontaneidade é simplória e ingênua./ Tola./ Meu negócio é a escrita automática/ de mente relaxada./ Forçando a mente para que relaxe. (Tradução minha)

O desejo de enunciar sem uma preocupação estética é um dos traços mais marcantes da poesia de Fernanda Laguna, como veremos mais adiante. Dando sequência ao poema, a espontaneidade é vista como um atributo positivo e “si no te va/ es por la edad/ se te vinieron los años encima/ y ya nadie te va a salvar” (Ceci y Fer, p. 7), o que aponta para a recepção negativa à espontaneidade como um traço de conservadorismo “se você não gosta, é pela idade”. Não haveria possibilidade, então, de que as/os jovens não gostassem, apenas os mais velhos seriam capazes de fazê-lo. E vem o conselho aos “antigos”: “quedate en tu casa/ leyendo a borges/ o viendo canal a/ y no vengas a bailar” (Idem, p.7). Borges, um dos escritores mais canônicos da tradição argentina, é acionado em contraponto à ideia de festa, que estaria ligada ao projeto de Byf e, portanto, a *Ceci y Fer*. O cânone seria, nessa perspectiva, a antítese da festa, do prazer, da dança. Elas recusam a tradição como parâmetro universal, enquanto colocam Shakira, Pet shop boys, Miss Kittin, Gilda, entre outras/os, em um plano de celebração.

Em outros poemas da revista, há um diálogo irônico⁵⁷ com os poetas e críticos da geração dos 90 que teciam comentários negativos sobre seus poemas e constantemente as chamavam de “tontas”, “frívolas”⁵⁸, questionando o caráter literário de seus textos, como o poema abaixo:

A la mayoría de los poetas:⁵⁹

Antes de salir esta revista, ya vendió más ejemplares
que todos tus libros durmiendo en los estantes de las librerías que
además pagaste vos mismo para publicar.
[trecho rasurado]
Qué triste estar solo en tu casa, y además que nadie te lea!
(Ceci y Fer, 2002, p.49)

O poema expõe a relação da literatura com o mercado, na medida em que as poetas valorizam a venda dos livros e o desejo de circulação acima de qualquer critério literário, pois a revista já teria vendido mais exemplares, antes mesmo de sua publicação, ao passo que os livros dos poetas de sua geração permanecem dormindo nas estantes das livrarias. Livros pelos quais eles pagavam para publicar, enquanto elas se autoeditavam em fotocópias e os vendiam a baixo preço. O poema evidencia que, para a poética de Byf, o mais importante era

⁵⁷ Ironia nesta tese sempre compreendida nos termos de Linda Hutcheon, como fator de recepção, pois, na perspectiva da teórica, distanciando-se daqueles que centram a ironia na figura do ironista, tal como Muecke, a ironia é sempre atribuição de sentido, ela só funciona se o receptor decidir que aquele enunciado é irônico, caso contrário, não se realiza.

⁵⁸ Cecilia Pavón conta isso na entrevista que está nos anexos desta tese.

⁵⁹ No poema original, o título aparece em fonte maior como pode ser visto nos anexos desta tese.

a circulação rápida, o desejo de interlocução, ser lidas. O verso final aponta para essa perspectiva da vida em comunidade, da importância dos vínculos que a literatura é capaz de criar, pois ironizam o fato de os poetas estarem sozinhos em suas casas, sem que ninguém os leia. Esse poema dialoga com outro intitulado “A un escritor”, em que Cecilia e Fernanda dão um recado aos escritores da época: “Vamos a usar una página de nuestra revista / tan copada para contestarte / y no porque seas importante sino/ porque en esta ciudad hay miles como vos” (Idem, p. 78). O tal escritor as acusava de viver com uma overdose de poesia, escrevendo a todo momento, em uma apreciação negativa do fato de publicarem muito e instantaneamente, levando em conta que a filosofia de Byf era escrever pela manhã e publicar pela tarde, o que se contrapõe a uma visão de literatura em que há um trabalho de seleção e correção do texto, de reescrita, de revisão. E a resposta, em tom irônico, ri dessa ideia, afirmando que se escrevessem mal seriam enviadas por suas mães a um grupo de autoajuda para poetas anônimas, em alusão ao tratamento para o vício de poesia. E novamente evocam o fato de que esses escritores não eram lidos por ninguém: “que cada una de nuestras frases/ es un regalo que te hacemos/ a vos tontito/ para que puedas seguir haciendo/ tus libritos con lomo/ que nadie lee.” (Ceci y Fer, 2002, p.78). Para elas, não importava a publicação canônica dos livros com lombada e ISBN, o mais importante era que aqueles poemas pudessem chegar ao maior número de leitoras possível, a literatura não era pensada para permanecer guardada no espaço da biblioteca ou da livraria, os livros deveriam circular, por isso eram acessíveis, tanto quanto projeto editorial (mais baratos), quanto como linguagem, carregados de referências ao mundo pop e com elementos bastante coloquiais.

Um dos últimos poemas da revista é uma espécie de declaração final:

la poesía de hotmail o hotmail poetry es un nuevo género inventado por fernanda laguna y cecilia pavón en buenos aires en un lugar incierto entre almagro y congreso

A nuestras lectoras:

es sábado, once de la noche, estamos comiendo, pero no nos vamos a quedar dormidas después. Vamos a salir, vamos a buscar algo en la [noche, para contarlo en la revista

A nuestros críticos:

Quizás digan que esta revista es demasiado autorreferencial
quizás tengan razón
seguramente,
esto es una revista autorreferencial
pero...
quizás se equivoquen
y nosotras también
y esto sea algo todavía no inventado
quien sabe?

queremos nuevas generaciones de críticos que hablen de nosotras
 “acceptamos el desafío de la crítica dura”
 (Ceci y Fer, p. 2002, p. 98)

Elas inauguram o gênero da poesia de hotmail, assegurando que o material dessa literatura é a vida: “Vamos a salir, vamos a buscar algo en la noche, para contarlo en la revista”. Cecilia Palmeiro afirma que na vida literária de Cecilia e Fernanda a poesia não aparece ligada aos sujeitos por uma relação autoral de propriedade, mas “mediante uma experiência descentrada que não só é material, como também aparece como paratexto do poema [...] a própria vida é o paratexto.” (PALMEIRO, 2011, p. 253. trad minha). Para ela, nessas poéticas há uma nova produção de subjetividades que ela chama de “subjetividades border”: “o texto se lê em relação com as linhas de fuga e a poética se constrói a partir dessa vida, com a overdose de poesia”. (Idem, p. 254. trad minha)

Chama a atenção que, ao se dirigir ao público leitor, elas se referem “a nuestras lectoras”, privilegiando as mulheres como os sujeitos de interlocução e na hora de se reportar à crítica usam, significativamente, o masculino, assinalando o lugar de leitura autorizada, ocupado pela crítica, como quase sempre pertencente a um gênero que também está no centro do poder. Além disso, pode ser lido também como indicação de que a leitura por prazer seria feita pelas mulheres, enquanto os homens seriam aqueles que julgariam a revista, na tentativa de atribuir ou não um valor, inclusive destacando a “autorreferencialidade”, o que naquela época não era bem visto. *A literatura del yo* foi acusada pela crítica de falta de imaginação, de centrar-se numa individualidade burguesa, despolitizada. No entanto ela prevaleceu e hoje a grande maioria das/os poetisas argentinas/os escrevem a partir do “yo”. Por fim, o poema termina com um apelo aos críticos jovens para que façam uma apreciação da revista, sugerindo que os críticos antigos não seriam capazes de compreendê-las.

2.4 Fernanda Laguna: “se acaban los días de estar fuera del poema”

¿Qué hacés poema de mí?
 ¿Por dónde me llevas?
 (Fernanda Laguna)

Fernanda Laguna (Hurlingham, Província de Buenos Aires, 1972) é uma personagem emblemática da cena contemporânea argentina. Artista múltipla, agitadora cultural em diversas esferas: é artista plástica, curadora, gestora cultural, editora, poeta, romancista e

ativista do movimento Ni Una Menos. Como artista plástica, Fernanda participou e curou diversas mostras, na Argentina e no mundo, sendo considerada como um dos principais nomes da geração dos 90, em seu país. Sua obra faz parte da coleção de museus como o Guggenheim, Reina Sofía, Malba, Lacma, entre outros.

Todas as atividades que Laguna desempenha aparecem relacionadas em sua vida, os diversos locais que abre em Buenos Aires⁶⁰ sempre são uma mistura de diversas disciplinas, galeria de arte, livraria e, quando não vendem livros, são palco de leituras de poesia, performances e os mais diversos eventos. A militância também sempre está ligada às artes. Quando Laguna fundou em 2003 a filial de Byf em Fiorito, era moda entre as galerias de arte da Argentina ter uma filial na Europa, em lugar de se voltar para o centro, ela se voltou para a periferia, abrindo um espaço num dos bairros mais pobres do partido de Lomas de Zamora. Em um poema ela conta como surgiu o projeto:

Isolina Silva

Con la Negra nos conocimos en la calle
de casualidad total
mientras revolvía lo que para mí era basura.
Con ella empecé
el proyecto mas hermoso de mi vida.
Armamos en su casa de Fiorito
una galería de arte.
En la inauguración comimos empanadas
y yo tomé cerveza.
(LAGUNA, 2018B, p. 49)

Belleza y felicidad Fiorito começou como galeria de arte na casa de Isolina Silva e logo se expandiu como uma escola de artes para crianças do bairro. Hoje, também desenvolvem um comedor gourmet que distribui comida gratuita para mais de 200 famílias. O projeto é dirigido por Fernanda e conta com diversas colaboradoras, entre mulheres de Fiorito e artistas de Buenos Aires, que juntas fundaram o Ni una menos Fiorito, um dos braços desse tão importante movimento feminista. Além do comedor gourmet e das oficinas de arte e de escrita literária para crianças, lá Fernanda dá oficinas para discutir violência de gênero com as

⁶⁰ Além de *Belleza y felicidad* e *Byf Fiorito* fundou, para citar alguns: o espaço onde funcionava a editora Eloísa Cartonera *No hay cuchillos sin rosas*, que ela conta em um poema ter sido fundado para dar abrigo a uma moradora de rua chamada Victoria, que conheceu na rua e se tornou sua amiga; *Tu rito*, também em parceria com Cecilia Pavón, uma galeria que não tinha portas, portanto, qualquer pessoa poderia entrar a qualquer momento; *Agatha Costure*, no qual vendia roupas, realizava eventos de leitura de poesia e mostras de arte; *El universo*, que continua em funcionamento e reúne os mais variados objetos, segundo Fernanda, tudo o que há no universo, desde bichos de pelúcia, a besouros mortos, preservativos usados por amantes, entre muitos outros; e *Para Vos... Norma mía!*, galeria de arte, livraria e loja de roupas e presentes, localizada ao lado de *El Universo*, é o projeto mais recente de Fernanda em parceria com Andrés Politano, foi inaugurado em 2020.

mulheres do bairro, suas companheiras no projeto.⁶¹ Diversas/os artistas argentinas/os expuseram seus trabalhos em Byf Fiorito e participaram, de algum modo, como colaboradoras/es, dando oficinas, fazendo performances. Fernanda mantém o hábito de mobilizar uma rede coletiva de afetos, seus projetos nunca são encabeçados individualmente, está sempre em contato com diversas pessoas, armando comunidades experimentais.

Como escritora, publicou mais de 30 livros/plaquetes por sua editora em fotocópias *Belleza y felicidad*. Sua obra permaneceu circulando, em sua maioria, em fotocópias e edições cartoneras de 1995 até 2012, quando a editora Mansalva lançou a primeira antologia que compila seus poemas, *Control o no control*, que incluem outros que permaneciam inéditos. Em 2018, a editora Iván Rosado também publicou uma antologia com os poemas de Byf que não entraram na anterior: *La princesa de mis sueños*. Nesse mesmo ano, publicou *Los grandes proyectos*, seu primeiro livro de poemas inéditos em versão impressa, pela coleção 8M do jornal Página12, cujos livros eram distribuídos gratuitamente como apêndice do jornal, dando um alcance maior a sua poesia com uma tiragem massiva.

Além de poesia, Fernanda Laguna escreve narrativa sob o heterônimo Dalia Rosetti, uma espécie de alter ego⁶². Dalia publicou diversos livros por Byf e Eloísa Cartonera, que logo ganharam versões ampliadas pela editora Mansalva: *Me encantaría que gustes de mí* (2006), *Dame pelota* (2008) e *Sueños y pesadillas* (2016). Seu livro mais recente *El fuego entre nosotras* (2021) saiu por uma das editoras mais prestigiadas da Argentina, a Penguin Random House. Nas palavras de Germán Carrasco: “Dalia é uma das escritoras argentinas mais impactantes, por seus romances desenfreados, que são um coquetel de sexo, lesbianismo e fantasia. Para além de qualquer juízo de valor, está o prazer da literatura, da verdade, do riso” (CARRASCO, 2010, s/p, tradução minha).

Essa separação de personalidades segundo os gêneros em que publica dá pistas das concepções de poesia que a produção de Fernanda mobiliza, visto que assina os poemas com

⁶¹ Em 2017, as mulheres do Ni una menos Fiorito realizaram um desfile na arteBA, a feira de arte mais importante daquele país, tendo sido um marco para aquela edição. Elas denunciaram diversas condições precárias que Fiorito atravessa por meio de bandeiras e cartazes produzidos por elas, além de camisas serigrafadas, usando frases retiradas das oficinas de discussão sobre violência de gênero. As camisas têm frases como: “Acá no manda nadie”, “El amor no te obliga a hacer cosas que no querés”, “Amo la cumbia pero sus letras no me quieren”, entre outras. O desfile pode ser visto aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=Ch2qWW60B7k> acesso em: 01/04/2020 às 15:42. Todas as camisas serigrafadas foram vendidas nessa ocasião e continuam sendo produzidas como modo de gerar renda para essas mulheres.

⁶² Este heterônimo surgiu a partir de uma brincadeira entre Fernanda, Cecilia Pavón e Gabriela Bejerman de utilizar pseudônimos com nomes de flores. Assim, surgem Dalia Rosetti, Margarita Bomero (Cecilia Pavón) e Lirio Violesky (Gabriela Bejerman) que escreviam poemas ou narrativas lésbicas. Cecilia e Gabriela não levaram adiante os pseudônimos, já Fernanda transformou Dalia em uma de suas personalidades literárias com uma produção consolidada.

seu nome próprio e a prosa sob um heterônimo. Em entrevista a Maria Moreno, Laguna conta que seu pensamento muda quando escreve como Dalia Rosetti: “Escrever com esse nome é uma porta para entrar em outro mundo. Se não, sou muito autorreferencial e muito colada com a realidade. O outro nome me permite me descolar para me conectar absolutamente à ficção.” (LAGUNA, 2016, trad.minha)⁶³. Portanto, há uma ideia de que a poesia está mais próxima à vida e para ser outra, precisaria alterar o nome. A concepção de poesia de Fernanda Laguna está relacionada à experiência, às emoções capazes de produzir algum tipo de transformação na ordem da “realidade”. Como se através do exercício da escrita pudesse saber, conhecer, aprimorar, a poesia seria uma espécie de projeção dos desejos que constrói uma outra subjetividade⁶⁴, uma subjetividade border, como sugere Palmeiro, capaz de modificar a subjetividade dominante⁶⁵, normalizada. Dizem os versos de Laguna: “Hay una química en estas letras / que me crean nueva.../ En cada letra/ hay una química/ que me hace/ ahora/ esto/ que soy” (LAGUNA, 2012, p.150). O ato da escrita do poema é capaz de alterar a existência imediata, ao tecer o texto literário ela constrói também novas versões de si mesma. Fernanda comenta em entrevista:

[...] afirmando coisas no poema me transformo nisso que afirmo. De algum modo, são poemas que me constroem, mas não como poeta, senão como pessoa; eles me transformam, de fato, às vezes falo de coisas que nem sequer sinto, mas são as coisas que quero sentir, é o que eu quero ser ou rir do que sou para ser outra coisa. [...] É como uma forma de autorrealização pessoal. No poema me realizo como pessoa. (LAGUNA, entrevista, 2018)⁶⁶.

Em sua poesia não há um desejo de se descolar do texto, pelo contrário, há uma vontade de adentrá-lo o máximo possível: “se acaban los días de estar fuera del poema” (LAGUNA, 2012, p. 173). A estreita associação entre literatura e vida assegura o reingresso do sujeito no texto, de modo que o poema, ao incluir a poeta, tem a possibilidade de ecoar sobre ela e alterar sua subjetividade. Em outro verso, aparece a pergunta “¿Qué hacés poema

⁶³ Entrevista disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11639-2016-07-10.html> acesso: 01/04 2020 às 17h47

⁶⁴ Aqui entendida nos termos de Guattari e Rolnik que se contrapõem à ideia de subjetividade como algo a ser preenchido e defendem a produção de subjetividade como um processo maquínico, ou seja, é essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida. (GUATTARI e ROLNIK, 1986)

⁶⁵ A subjetividade dominante, para Rolnik e Guattari, é a subjetividade capitalística. “Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística - tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam - não é apenas uma questão de ideia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade, ou a identificações com polos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, 27).

⁶⁶ Entrevista concedida a Gonzalo León, disponível aqui: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/fernanda-laguna-todo-mientras-escribo-es-poetico.html> acesso: 02/04/2020 às 18h11.

de mí?/” (Idem, p.186), o que sugere que o poema é capaz modificá-la, de produzir novos modos de ser e estar no mundo. Se a concepção vigente de poesia é outra, esses textos também pedem outro tipo de crítica, como já sinalizava Ludmer (2009). Já não é mais possível lê-los segundo os critérios de uma crítica hegemônica que se sustentou, durante anos, construindo categorias que beneficiavam homens brancos e heterossexuais e excluía a produção de mulheres do panteão do “literário”.

A crítica literária vem há mais de 100 anos decretando o fim do sujeito na literatura, desde o formalismo russo. Entretanto, no âmbito das literaturas pós-autônomas⁶⁷, já não faz mais sentido pensar o texto literário de acordo com sua literariedade – separado do mundo, como queriam os formalistas –, pois, esses textos, nos quais se situam as produções de Laguna e Pavón, atravessam a fronteira do literário e entram em um meio real-virtual da imaginação pública no qual não há índice de realidade ou de ficção, são fabricações de presente. (LUDMER, 2013, p. 5) E nessa fabricação de presente, Fernanda tenta registrar o tempo por meio da poesia: “Andan los segundos por donde quiero/ sólo puedo conservar el presente a través de este poema./” (LAGUNA, 2018B, p. 79).

Tamara Kamenszain, poeta e crítica literária argentina, lê a poesia de algumas/ns escritoras/es argentinas/os contemporâneas/os, entre elas/es Fernanda Laguna e Cecilia Pavón, a partir do que chama de “intimidade inofensiva”. Segundo ela, tanto na poesia quanto na prosa, encontramos-nos num momento em que se tenta dar vida ao *franzino* eu enunciativo do formalismo, o que resulta

numa espécie de pós-eu (post-yo) que, livre das investigações sobre sua posição no texto, faz-se presente, irrompe alegremente, mas não à maneira centralista e autoritária daquele inquestionável eu autoral, senão em um estado de abertura tal que, saído de si, confunde seus limites com o mundo que se faz presente nessa operação. (KAMENSZAIN, 2016, p.11 tradução minha)

A atividade do poema faz do texto um “inteiro eu”, isto é, “o poema já não pode ser considerado o resultado estático – nem estético – de um eu e/ou de um mundo, senão que eu e mundo confundem agora seus limites, impulsionados pela atividade do poema”. (Idem, p. 12. trad. minha). Atividade que, nessa perspectiva, não se situa com exclusividade no interior da

⁶⁷ Tendo em vista que essa noção é pensada para discutir a produção literária de um grupo específico de escritoras/es latino-americanas/os de um período determinado. Não acredito que toda a poesia contemporânea, tão múltipla e vasta, deva ser lida segundo esses critérios e nem pretendo fazê-lo nesta tese. A poesia de Angélica Freitas, por exemplo, não reivindica essa indissociação do sujeito com o poema, como veremos mais adiante, por isso, leio-a segundo outros postulados teóricos. Fernanda e Cecilia fizeram parte de um grupo literário, estão situadas em uma geração, da qual elas foram as “poetas marginais”, em alguma medida. Já Freitas não se pode dizer que pertence a uma geração, pois não há um grupo bem definido e delimitado na poesia brasileira contemporânea.

língua, nem responde ao campo delimitado do signo, pelo contrário, ao ultrapassar esses limites, vê-se modificada de forma permanente pela vida, pela experiência, pela historicidade.

De tal modo que:

nesta atividade afetiva que chamamos poesia **haveria uma subjetivização permanente**. Porém isso não quer dizer que o poema passe a depender de um sujeito, seja este linguístico ou psicológico. **O poema inteiro se corresponde agora com esse sujeito** [...] (Idem, p. 12. trad. minha, grifos meus)

Nesse sentido, o assunto escrever poesia está sempre presente nessas escritas. Kamenszain (2016) defende que, para essas/es poetisas da “intimidade inofensiva”, escrever aparece como um imediatismo, não há pergunta prévia, o ritual de iniciação e o fato mesmo de estar escrevendo se sobrepõem. É como se a/o poeta estivesse em sua etapa autoral de aprendizagem e tivesse naturalizado esse momento de novidade que agora se sustenta no tempo. Isso ocorre em diversos poemas de Fernanda Laguna, vejamos um trecho do longo poema no qual narra a viagem para Salvador que daria origem à *Belleza y felicidad*:

Salvador Bahía, ella y yo

Este es un cuento
muy bonito
y simple.

Es mi primer cuento
es lo más largo
que he escrito.

Mi proyecto ambicioso,
mi consagración.
(LAGUNA, 2012, p.15)

O poema já inicia se apresentando como paródia a outro gênero literário, o conto, e atestando sua beleza e simplicidade. É interessante observar que o primeiro “conto” que a poeta escreve coincide com a sua consagração, em relação irônica com a ideia de cânone e ingresso na literatura que é reforçada pelos versos seguintes, trazendo uma lista de escritoras/es que teria “imitado” para poder escrevê-lo:

He usado
más palabras que nunca.
He imitado
a grandes escritores
como Bocaccio,
César Aira,

Clarice Lispector,
Cecilia Pavón,
Gabriela Bejerman
y Paulo Coelho.
(Idem, p. 15)

A lista com “grandes escritores” traz o nome de Bocaccio ao lado das amigas de Fernanda Laguna, escritoras iniciantes como ela, que publicavam em fotocópias naquela ocasião, alçadas aqui, comicamente, ao título de escritoras consagradas, assim como ela mesma ao se iniciar na literatura com esse poeconto. Os nomes de Clarice Lispector e Paulo Coelho contribuem para o efeito de riso, pois uma das escritoras brasileiras mais celebradas é posta ao lado de um dos escritores menos apreciados pela crítica. Paulo Coelho é uma referência que aparece em outros poemas de Fernanda que, inclusive, utiliza um trecho de um de seus livros como epígrafe de seu conto *No quiero manipulararte con este cuento*. Sua poesia ativa um devir-menor em que celebra tudo aquilo que antes era considerado como baixa cultura: a autoajuda⁶⁸, a literatura infantil, as referências a um discurso amoroso clichê e idealizado. Esse é um dos poucos poemas em que Fernanda se volta para a tradição da literatura – ainda assim de maneira cômica – citando aqui Bocaccio e Clarice Lispector, o que prevalece em sua poesia são as referências a seus amigos, amantes e o mundo pop, ignorando a tradição literária e dialogando com suas/seus contemporâneas/os. Essa lista ri das hierarquias estabelecidas pela crítica pondo em xeque a consagração como cultivo de uma “obra” e traz aqui Gabriela Bejerman e Cecilia Pavón, jovens escritoras, Paulo Coelho, um *best-seller* de autoajuda, ao lado de escritores consagrados, todos no mesmo plano de importância. Os versos seguintes seguem com o tom de novidade diante da atividade literária:

Antes de escribirlo
tenía mucho miedo
de caer en algo superficial
frívolo o tonto o
de no poder lograrlo.

Pero creo haberme entregado
íntegramente
a él.

⁶⁸ Sobre a relação da obra de Fernanda com a autoajuda, Cecilia Palmeiro afirma: “Há algo dos livros de autoajuda que Fernanda lê constantemente: justamente, o devir gênero menor. Combinam-se duas instâncias: a literatura se faz autoajuda, e como resultado a literatura é capaz de produzir mutações na subjetividade. Essa operação, além de se dirigir (falazmente) a um mercado, destaca o efeito colateral dessas escritas: uma intervenção na ordem da experiência, uma modificação da existência concreta.” (PALMEIRO, 2011, p. 223. trad minha)

Jamás había entrelazado
a tantos personajes
tantas situaciones,
relaciones, acciones, suspenso.

Fue difícil para mí
mantener el hilo para que se entienda
algo tan largo.
También me costó
conjuguar bien los verbos
y encontrar los adjetivos apropiados.
(Ibidem, p. 15 e 16)

Marina Yuszczuk (2013) afirma que na obra de Fernanda Laguna “o que se põe em cena é um eu infantilizado que parece estar acedendo à escrita poética pela primeira vez, sem um manejo das regras mais elementares” (YUSZCZUK, 2013, p. 35. tradução minha), isso se verifica no poema quando ela revela sua dificuldade com o uso mais básico da língua, como conjugar verbos e encontrar adjetivos apropriados, some-se a isso o fato de que esses poemas eram publicados com diversas faltas ortográficas⁶⁹. Fernanda dessacraliza a figura da poeta construindo a imagem de uma escritora que está em constante aprendizado, que ignora a tradição da literatura e até mesmo os mecanismos de especificidade do discurso literário, opondo-se a outros poetas de sua geração que celebravam a figura do poeta e tinham Pound como paradigma. Ela recusa o lugar do saber, da erudição, e o transforma em pura vulnerabilidade, dúvida, incerteza. Aqui, a fragilidade não é algo negativo, é o motor da escrita do texto literário, de tal modo que “O efeito que gera é o de uma infância permanente, uma inocência extrema que, à maneira da criança que está transitando a etapa dos porquês, não se supera com nenhuma resposta”. (KAMENSZAIN, 2016, p. 43). “Qué lindo es escribir” diz mais adiante um verso desse mesmo poema. Aqui não há indagações metafísicas, ela incorpora o mundo ao redor com uma rara naturalidade, com um olhar para coisas que passariam despercebidas pelos mais desatentos.

A impressão é de que qualquer coisa pode acontecer em um poema de Fernanda Laguna. Em seu universo cabem fadas, duendes, formigas, extraterrestres, pedaços de pau flutuando no mar, absorventes, telenovelas, Madonna, Shakira, Xuxa, seus e suas amantes, amigas/os, entre mil outras coisas. Por isso, na contracapa da antologia *Control o no control* (2012), que reuniu pela primeira vez os poemas de Fernanda em livro impresso, depois de mais de uma década circulando em fotocópias, Alejandro Rubio começa o texto se

⁶⁹ Este poema foi um dos primeiros publicados por Fernanda Laguna em plaquetas de Byf, em 1999, logo após retornar de Salvador. Cito aqui a versão incorporada à antologia *Control o control* com alguns dos erros ortográficos já corrigidos.

perguntando: “Fernanda Laguna é idiota?”⁷⁰. A simplicidade de seus poemas pode causar certo desconforto, uma vez que a/o leitora se vê diante da dúvida se está falando sério ou está zombando. E é justamente esse o grande acerto de sua poesia, desestabilizar a/o leitor/a e forçá-la/o a questionar seu conceito de poesia. O primeiro livro de Laguna foi uma autoedição, em fotocópias de 10 exemplares, intitulado *Poesías* (1995). Nesse livrinho, havia poemas como:

La poesía es simple melodía.
Me re-copa escribir y no pensar en nada.
Tengo baja presión y me siento muy bien.
(LAGUNA, 2008, p. 16)

O poema é apenas um registro do estado de ânimo, tal qual um diário íntimo. Vários poemas de Fernanda se assemelham a esse gênero das escritas de si, como se fossem cartas ou um diário. Diante disso, ela chega a se questionar no final de um poema “Cecilia...Esto es un poema? / O es lo que me pasa?” (LAGUNA, 2012, p. 130), aqui tensiona o limite da poesia, que é posto em questão. Todas as palavras escritas antes eram apenas a descrição de suas emoções ou eram um poema? O que é um poema? É a pergunta que parece permanecer constantemente implícita na poesia de Laguna que a responderá em um poema intitulado “Enter”: “Una poesía es algo que se escribe para abajo”. (LAGUNA, 2018B, p. 92). Vejamos abaixo:

Enter

Enter chicxs enter
enter
enter
enter
enter.
Una poesía es algo que se escribe para abajo
enter
chicxs enter.
escribamos poesía
bajemos por los sentimientos.
Enter
ya estamos más abajo
componiendo un poema.
Con un enter más
el poema se hace más largo
y si hacemos
enter
enter
enter

⁷⁰ ¿Fernanda Laguna es boluda o se hace?

enter
 ¿Se escribe así enter?
 No sé
 igual se entiende...
 Sigamos bajando
 ¿alguien tiene una idea?
 Hagamos un poema colectivo
 así me acompañan
 y no me siento así de sola.
 Si todos agregáramos un enter
 hacia abajo
 hacia el centro de la tierra
 potenciaríamos
 las leyes de la gravedad
 y terminaríamos
 desparramados por el piso
 pero juntos.
 (LAGUNA, 2018B, p. 91 e 92)

A poesia não seria nada menos que o próprio ato de escrevê-la, dispondo um verso abaixo do outro. O exercício de apertar o *enter* é a atividade de continuidade da escrita, de fabricação de presente, não é necessário nada mais que escrever para ser poeta. E aqui o motivo para dar continuidade são os sentimentos, “bajemos por los sentimientos”. A vida cotidiana e as experiências são o impulso para o poema. Novamente há essa performance da ingenuidade, quando se questiona se “enter” é escrito dessa forma, o que se mostra irrelevante, pois, “igual se entiende”, isto é, o que importa é escrever e ser entendida, há uma defesa de poesia como algo próximo do cotidiano, da vida, que possa ser lida por qualquer pessoa, sem a necessidade de um capital cultural específico ou de um grande esforço de compreensão: “Para Fernanda Laguna ser entendida já não é um assunto literário, senão uma necessidade da vida [...]” (KAMENSZAIN, 2016, p. 87). Não se trata de celebrar a ausência de leitura e estudo, o que o projeto poético de Fernanda elabora é a *qualquerização*⁷¹ da atividade da poeta e do poema, despojando-o de qualquer resquício de vínculo com o sublime, com o elevado, com a ideia de poesia como musa enclausurada na torre de marfim. Nesse sentido, Selci *et al* afirmam que Fernanda defende uma literatura legível:

Fernanda Laguna, mais modesta, jamais gastou uma oração na exibição de seus títulos de nobreza literária, porque sabe que nada valem para o leitor moderno. A obra de Laguna é inteiramente inespecífica, e isto não significa que não pareça literatura: significa que o problema de sua literariedade não importa, que é um pseudoproblema, uma mania. (SELCI, MAZZONI e KESSELMAN, 2008, p. 5. trad. minha)

⁷¹ Conceito de Mazzoni e Selci abordado no começo deste capítulo.

Ela aborda o tema do valor ao decretar o fim de sua geração, sugerindo que não é o critério do “bom” e do “ruim” que determinará quem irá sobreviver na literatura, pois simplesmente eles não são mais importantes:

Terminaron los 90
 (este poema lo leí en el festival)

Los costados de los animales,
 las columnas de los perros
 y los deseos de las personas.
 Los amigos que nos hicieron daño
 y las canciones que nos consuelan.
 Las canciones que nos consuelan
 más allá de los méritos.
 Los ritmos que se independizan de sus dueños.
 Las primaveras que llegan sin pedir permiso.
 Los amigos que se adaptaron a las situaciones
 de un lado y del otro del puente
 y en medio....
 el río verdadero
 marrón
 profundo
 y real.
 Ahí
 ¿vieron?
 Estamos todos,
 ahora todas.
 Hoy terminó la poesía de los 90
 con los pactos de los poetas que se cubrían.
 Algunos de esos poetas que nos trataban de putas,
 de idiotas
 y otros que nos permitían o no participar.
 ¿Era la época?,
 ¿Qué era?
 Son ellos los que deben pensar...
 Hoy acabó esa generación
 y sin ser mejores sobrevivimos.
 Ellos quedaron con sus castillos
 y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno
 haciendo medialunas con el cuerpo con pañuelos verdes,
 bailando,
 atajando bebés en medio de las lecturas.
 Sí,
 Terminó.
 Terminaron los 90.
 (LAGUNA, 2018B, p. 75 e 76)

Fernanda declara o fim da poesia dos 90 afirmando que prevaleceram as mulheres, as quais sem ser melhores sobreviveram. “Y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno”, antes de qualquer atestado de qualidade estética, prevaleceu a expressão, e,

novamente, a liberdade da festa é evocada em oposição à ideia de cânone. Uma festa que é completamente feminista, tendo em vista a referência aos lenços verdes da campanha nacional pela descriminalização do aborto. Apesar de terem sido julgadas e dos pactos entre os poetas que se acobertavam, e as chamavam de “putas e idiotas”, tentando excluí-las da cena, determinando quem poderia ou não participar, elas resistiram. Com seus poemas considerados “frívolos” e “tontos”, conquistaram espaço e um público leitor que elas próprias construíram, enquanto eles “quedaron en sus castillos”.

O fim da geração é o fim das hierarquias, é a vitória da liberdade sobre o “bom gosto” e sobre os critérios que determinam esse “bom gosto”, que sabemos não ser arbitrários. A simplicidade, a incorreção, a vulnerabilidade e a fragilidade, defendidas por elas, sobrepõem-se à rigidez, à força. A poesia estaria mais próxima da revolução dos lenços verdes, da alegria da festa, do desbunde, do humor. E longe da seriedade de um texto pretensioso que deseja vincular-se a uma tradição que se leva a sério e acredita em critérios rígidos, pré-estabelecidos. É a pura celebração do devir-menor, a recusa da literatura de mestres como propunham Deleuze e Guattari (2014). Em diversos poemas de Fernanda essa questão do valor retorna. Um deles diz: “Esto no se trata de escribir un poema bueno/ ni uno malo.” (LAGUNA, 2018B, p. 79). Em outro, ela afirma: “Me acuerdo cuando se reían de mis poemas en los 90/2000 / por no decir que los odiaban. / Voy a apretar el enter final / hacia la comunicación / por el presente. / Porque no quiero que esto se trate / ni del bien, ni de lo bueno.” (LAGUNA, 2018, p.79 e 80)

As questões de gênero são outro tema recorrente em sua poesia. Uma das primeiras plaquetes publicadas por Fernanda em *Belleza y felicidad* se chama “La ama de casa”, que faz parte dos textos chamados por ela de poecuentos⁷², e aqui já tratava com ironia as diversas atividades domésticas que as mulheres desempenham ao dar conta do trabalho reprodutivo. Em outro poema, uma espécie de continuação deste, “De ama de casa a mamá en casa”, somam-se às atividades da dona de casa o fato de agora ser mãe, o que aumenta seu confinamento no âmbito da casa e as tarefas de cuidados. Em “Una mujer como yo, por ejemplo”, aparece uma mulher que não tem tempo para nada, nem sequer para saber o que gostaria de fazer, pois não lhe dão tempo para pensar, o que lhe faz questionar-se se é de fato um ser humano: “Cuando un ser humano mujer se piensa/ piensa/ si realmente es un ser humano o no.” (LAGUNA, 2012, p. 125).

⁷² Os poecuentos foram algumas das primeiras plaquetes publicadas por Fernanda em *Byf*. São poemas longos que narram uma história e, quase sempre, tem elementos fantásticos. “Samanta”, “Salvador Bahía, ella y yo”, “Poesía proletaria”, “La ama de casa”, “Licor de café (club de señoritas y señoras)”, são alguns desses poemas.

A poesia de Fernanda Laguna inclui tudo, parece que não há um tema que não seja passível de transformar-se em poema em sua vida literária. Desde poemas curtos de poucos versos, em que diz coisas como “Xuxa es hermosa/ su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas.// yo creo en su corazón/ Xuxa es hermosa” (LAGUNA, 2008, p.15), a poemas como “A mi toallita femenina” em que conta que os Lady Soft são os absorventes mais baratos do mercado, a poemas dedicados a amantes, aos estados de ânimo. Ela vai do humor ao sentimentalismo exagerado, a tristeza, a depressão, re-editando as cenas da vida cotidiana com uma naturalidade muito peculiar. No poecuento “Poesía proletaria”, por exemplo, ela narra suas viagens de moto por Buenos Aires, quando era vendedora de utensílios para artistas da cidade, e o poema é nada mais que uma mulher descrevendo sua rotina de trabalho: “Hoy he trabajado/ desde las 9.00 a las 17.15. / Llegué al taller / levanté los mensajes,/ hice llamados: / con una proveedora / y tres clientas / Susana, / Marta, / Silvia de parte de Fernando.” (LAGUNA, 2012, p.9)

Aqui me centrei em seus poemas que tratam do ato da escrita para discutir como são operadas as dessacralizações da figura do/a poeta e da própria poesia em sua “obra” e, portanto, qual o conceito de poesia que parece informar. Contudo sempre há a impressão de que haveria algo mais a dizer quando se trata de Laguna, pois a variedade de temas que sua poesia aborda é muito significativa e não pretendo, obviamente, esgotar a questão aqui nesta tese.

2.5 Cecilia Pavón: “la literatura es mi madre”

Un poema es cualquier cosa
esto es algo blanco
(Cecilia Pavón)

Cecilia Pavón (Mendoza, 1973) é poeta, narradora, tradutora e licenciada em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Tem diversos livros de contos e poesia publicados. Diferente de Fernanda Laguna, cuja produção circulou em fotocópias até 2012, Cecilia começou a publicar livros impressos desde 2001, quando lançou *¿Existe el amor a los animales?*, reunindo poemas de suas plaquetes de Byf. Em 2012, a editora Mansalva lançou uma compilação de todos os seus livros publicados até aquele ano na antologia *Un hotel con mi nombre*. Cecilia é poeta por excelência, mesmo que se diga que escreve contos, seus textos

em prosa parecem poemas mais longos e em diversos contos está sempre refletindo sobre o ato de escrever poemas.

A poesia de Cecilia Pavón está intimamente ligada à vida, à experiência cotidiana e aos afetos. Em um primeiro momento, quando estava em Byf, aparecem as festas, a vida noturna das discotecas, o sexo, as drogas, os amantes, as relações com os amigos, uma poesia afetiva⁷³ que se inscreve em espaços que dão a ideia de sociabilidade e encontro com o outro. Nessa fase, há vários poemas escritos como se fossem cartas às/aos amigas/os “Querida Gabriela”, “Querida Kathrin”, entre outros. Depois, ao passo que se torna mãe, sua poesia vai incorporando cada vez mais os elementos do âmbito doméstico, os objetos e espaços da casa, a própria maternidade e as brigas de casal. O fazer poético é também um tema muito recorrente em sua obra, tal como postula Tamara Kamenszain sobre as/os poetas da “intimidade inofensiva” – grupo no qual inclui a produção de Cecilia –, que estão a todo momento refletindo sobre o ato da escrita.

A ideia de poesia que conforma a vida literária de Cecilia Pavón se choca com a visão hegemônica de literatura. As dessacralizações em sua obra se dão na medida em que incorpora ao poema toda a banalidade da vida cotidiana em suas cenas mais comuns, defendendo uma literatura que se aproxime ao máximo de sua vida e de suas “emoções”. Sabemos que, ao longo da história, as mulheres foram intimamente vinculadas à emoção ao passo que os homens foram incluídos no campo da razão⁷⁴. Cecilia não se opõe a isso, o que não significa, obviamente, que concorda com a naturalização, no entanto, se apropria dela e ressignifica a relação da escritora com as emoções. Ao contrário de Angélica Freitas, como veremos mais adiante, que questiona a naturalização desses conceitos, ela supera a negatividade do vínculo com o emocional e o transforma em algo positivo, como uma das questões centrais de sua poesia. “Cualquier escritura que no vaya hacia el amor se chocará contra una pared o contra cualquier cosa dura” (PAVÓN, 2020, p. 10), diz no começo de seu livro de contos mais recente, *Todos los cuadros que tiré*.

Em sua poesia também aparece o vínculo com a escrita em uma relação de eterna aprendizagem, como sugeria Tamara Kamenszain (2016). Vejamos o poema abaixo:

⁷³ Luciana di Leone destaca que “uma importante parte dos trabalhos poéticos produzidos nas últimas duas décadas no Brasil e na Argentina se constrói explicitamente a partir de uma cena de leitura que alimenta as escolhas afetivas e alimenta a continuidade dos afetos produzidos e, ainda, explicitam essas escolhas como as que guiam os projetos. Isso pode ser observado de forma bastante abrangente nas muitas publicações que aparecem, a partir da década de 1990, no que tem se chamado revitalização da poesia, de um lado e outro da fronteira. (LEONE, 2014, P. 19)

⁷⁴ Este é um tema muito discutido na crítica feminista que é abordado por mim mais amplamente, a partir de Elizabeth Grosz, quando analiso os 3 poemas com auxílio do Google, de Angélica Freitas, no terceiro capítulo desta tese.

Vacaciones

Estoy contenta porque leí un montón de libros,
 leí a muchos autores importantes, Hemingway,
 Montaigne, San Agustín,
 que me dieron felicidad.
 La historia de la literatura es muy extraña,
 Montaigne era un señor al que se le murió el mejor
 amigo y se encerró en una torre a escribir sobre sí mismo,
 años y años escribiendo sobre sí mismo...
 No me digan que la literatura no es algo muy frágil.
 La literatura es algo muy frágil.
 Aunque ahora que lo pienso siempre me he tomado
 a la literatura de manera muy superficial.
 Y ahora voy hablar de otra cosa,
 actos mínimos,
 actos mínimos relacionados con la literatura o lo que sea.
 Recién escribí mi nombre en la primera hoja
 del libro que estoy leyendo, puse:
 “Cecilia Pavón, 2011”.
 No sé por qué lo hice
 quizás porque lo hago desde muy chica
 escribo mi nombre en la primera hoja del
 libro que leo y el año, siempre el año...
 Es infantil, ya sé.
 Mientras escribo esto, mi novio se enoja porque
 no le presto atención.
 Estoy escribiendo un poema al instante,
 incluyendo todo lo que pasa
 y tengo la fantasía de que si escribo cada mínima
 cosa que pasa, voy a saber todo
 aunque no sepa nada
 si rozo todo superficialmente a través de la frágil literatura
 voy a saber todo aunque no sepa nada...
 en fin,
 y lo último que quería agregar
 aunque no tenga nada que ver con nada
 es que pienso que el agua siente
 pienso que el agua tiene sentimientos
 pienso que el agua sufre y siente
 que a veces siente dolor y a veces felicidad
 y también pienso que la tristeza y el enojo
 atraviesan el planeta Tierra.
 (PAVÓN, 2012, p. 129 e 130)

O título Vacaciones (férias) sugere que as atividades que descreve no poema são as de uma escritora em férias. Nos primeiros versos conta sobre os livros que leu, “vários autores importantes”, para logo afirmar: “La historia de la literatura es muy extraña”. Depois de fazer um rápido percurso pela vida de Montaigne, conclui: “La literatura es algo muy frágil”. A

ideia de fragilidade em oposição à força está presente em toda a poesia de Cecilia Pavón como uma questão central. Em entrevista concedida a mim, ela afirma que não lhe interessa a poesia da força, que as mulheres precisam dar conta desse lugar da fragilidade:

tomar a palavra [como mulher] sempre implica esse fato de não haver podido tomar a palavra naturalmente, [...] porque eu acredito que uma estética feminista ou feminina, ou do oprimido, do que for, sempre implica dar conta desse fato. Por isso, você não pode ser exatamente igual a um homem hétero/cis falando. Sempre vai haver insegurança, medo, acho que isso também tem que fazer parte do texto, porque senão é como querer imitar essa imagem de algo que não somos. (PAVÓN, entrevista, 2019).

Para ela, incorporar a insegurança, a vulnerabilidade, é parte do processo pelo qual passam as literaturas não hegemônicas, as que não são escritas por homens brancos héteros/cis. A literatura menor teria como impulso, então, essa ideia de fragilidade. Na sequência do poema, revela “siempre me he tomado a la literatura de manera muy superficial”, retomando uma ideia que já vimos em *Laguna* de celebrar o fácil, o legível. Recordemos que *Fácil* é o nome da primeira plaquete que Fernanda e Cecilia publicam juntas, dando pistas das concepções de literatura em que acreditam. Logo após revelar a crença na superficialidade da literatura, ela muda o rumo do poema como numa conversa telefônica ou num diálogo entre amigas e afirma: “Y ahora voy a hablar de otra cosa”, com a naturalidade de uma conversa informal. Desse modo, entra no poema, citando seu nome e sobrenome, ao revelar que sempre os inclui junto com a data na primeira página de seus livros, o que, segundo ela, seria uma prática infantil, que parece não a incomodar. Aqui, o poema dá outro salto e aparece mais um tema relevante para a poesia de Pavón, a ideia de que a literatura pode induzir ao conhecimento, e também à produção de outras subjetividades: “Estoy escribiendo un poema al instante, / incluyendo todo lo que pasa / y tengo la fantasía de que si escribo cada mínima/ cosa que pasa, voy a saber todo/ aunque no sepa nada”. O desejo de fabricar presente, de escrever um poema para registrar o instante em que os fatos acontecem, culmina com a fantasia de que por meio da literatura poderá saber tudo, desde que escreva. É como se ela partisse do princípio de que não sabe nada, mas através da literatura pudesse chegar a saber tudo, a literatura novamente como possibilidade de interferir no sujeito, de modificar o indivíduo, de trazer novas possibilidades de ser e estar: “si rozo todo superficialmente a través de la frágil literatura / voy a saber todo aunque no sepa nada...” e esse conhecimento se daria roçando superficialmente a frágil literatura, incluindo tudo ao máximo: “Agora se trataria de roçar superficialmente a maior quantidade de conteúdos possíveis com o único fim de incluí-los. Isso seria hoje a intimidade: uma tarefa inclusiva,

superficial e, poder-se-ia acrescentar a esta altura, inofensiva” (KAMENSZAIN, 2016, p. 45. tradução minha).

O poema finaliza com um novo corte de sentido, do qual ela previne a/o leitor/a com um certo desdém de quem não leva a literatura a sério: “Y lo último que quería agregar/ aunque no tenga nada que ver con nada”, incluindo mais um assunto “aleatório”, com o único fim de incorporar tudo e fabricar presente, ao passo que traz outro tema relevante para sua poesia, os sentimentos. Aqui, Cecilia também dessacraliza a atividade da poeta, pois sua “obra” não está preocupada com os grandes acontecimentos, o que lhe interessa é a vida cotidiana em sua mais banal manifestação. O que quase sempre é rejeitado pela poesia aparece incluído com muita espontaneidade. Além disso, ela mesma se coloca em um lugar de vulnerabilidade pondo em xeque em diversos momentos a “qualidade” de seus textos, como nos poemas intitulados “Un poema malo” e “Es malísimo lo que estoy escribiendo”. Em “Hoy vi un cuadro” compara seu poema a um biscoito de canela mal assado:

Hoy vi un cuadro

Hoy vi un cuadro en una panadería de acá a la vuelta
parecía hecho por una mujer que estaba en su casa y
alguna vez tomó un curso de pintura o quizás
era enfermera y pintaba como hobby.
era una imagen de un patio colonial
el piso en damero
varias macetas con arbustos
y un aljibe.
La pintura extremadamente torpe
pero me conmovió porque me reconocí en ella
sentí que mis poemas – este por ejemplo –
eran su equivalente.
El hecho de que estuviera en una panadería
también me hizo pensar
que mis poemas eran como galletitas
de canela mal horneadas,
unas galletitas que una mujer
que no sabe nada de cocina
decide hacer un domingo por la tarde
cuando no tiene que ir a trabajar.
(PAVÓN, 2012, p.119)

O poema começa com a tentativa de fabricar presente por meio do advérbio de tempo “hoy”. Os versos seguintes contam sobre um quadro visto numa padaria ali perto, que parecia ter sido pintado por uma mulher que fez um curso de pintura em casa ou talvez por uma enfermeira que pintava como hobby. Essa descrição já dá indícios da falta de técnica da pintura, pois deixa marcas de ser uma pintora amadora. Na sequência, conta que a imagem trazia um pátio colonial com o piso xadrez, um vaso com arbustos e um poço. “La pintura era

extremadamente torpe/ pero me conmovió porque me reconocí en ella / sentí que mis poemas – este por ejemplo – / eran su equivalente.” Aqui, Cecilia se identifica com a pintora amadora que deixa as marcas da falta de manejo com a arte, ela, por equivalência, seria a poeta com a falta de manejo da língua que deixa ver o seu amorismo na escrita. Assim, retira-se do lugar pretensioso da grande poeta e se inclui nesse devir-menor do mal feito, do mal acabado, dos temas banais. E acrescenta que o fato de estar numa padaria: “también me hizo pensar / que mis poemas eran como galletitas / de canela mal horneadas,/ unas galletitas que una mujer/ que no sabe nada de cocina/ decide hacer un domingo por la tarde/ cuando no tiene que ir a trabajar”. Portanto, aqui a poesia aparece na vida cotidiana, a linguagem, para ser expressada, não necessita de muitas técnicas, de muito apuro, uma poeta pode escrever a partir da experiência, num ato tão banal quanto o de uma mulher que não entende de cozinha e faz biscoitos num domingo à tarde. Nessa visada, qualquer coisa pode se tornar um poema, pois a poesia está implícita na linguagem, na vida, no dia a dia. Sobre a questão da relação da poesia com a experiência, Florencia Garramuño afirma:

Em seu modo de relação com a experiência, no gênero e forma que adota a literatura para falar dela, na forma que a literatura “constitui” experiência, também se definem os diferentes conceitos do que é literário ou não, do que é a literatura e de qual é seu papel, sua função, e seu lugar na sociedade. **Até que ponto determinadas concepções de experiência privilegiam certas formas literárias para ser narradas e não outras?** De que forma a literatura incide na construção de uma determinada concepção de experiência e, por sua vez, de que forma um determinado conceito histórico de experiência precipita em formas literárias que se adéquam a esses conceitos de experiência? (GARRAMUÑO, 2008, p. 207. trad. minha. grifos meus.)

Durante muito tempo a escrita vinculada à experiência da vida cotidiana foi acusada de não ser literatura, sob alegações de falta de imaginação e sob o rótulo de “literatura confessional”, que se esgota em um ato de expressão de um sentimento ou emoção, mais próxima de um desabafo do que de uma "obra de arte". Cecilia Pavón discorre sobre o tema em um texto escrito em sua coluna no jornal *La Agenda*. Ela afirma, em referência à geração dos 90, que, para o cânone masculino, a ironia era a pulsão principal, “o guarda-chuva que estava por trás de qualquer outra instância expressiva” (PAVÓN, 2019. trad. minha). A primeira pessoa era quase um tabu e qualquer manifestação artística que contivesse a palavra “yo” era “automaticamente confinada aos limites tranquilizadores do ‘confessional’”. (Se é confessional não pode ser arte, então podemos ignorar)” (idem, trad. minha) Ela afirma ainda:

Talvez, por isso as primeiras notas que apareceram nos jornais sobre Belleza y Felicidad indefectivamente usavam os adjetivos “kitsch” ou “camp” para

falar dos objetos baratos que vendíamos em umas mesinhas redondas de lata e da arte que expúnhamos nas paredes (mal pintadas e mal iluminadas) do subsolo. Para o cânone masculino, a precariedade dessa arte não podia ser uma defesa da fragilidade e da incerteza; se era arte (ou Arte com maiúscula) tinha que possuir indefectivelmente o ingrediente da ironia ou da certeza. (PAVÓN, 2019, trad. minha)⁷⁵

Em diálogo com essa perspectiva, num poema intitulado “Las reglas de la poesía contemporánea”, Cecilia se apresenta como a poeta que não domina as regras dessa poesia:

Las reglas de la poesía contemporánea

Las reglas de la poesía contemporánea
 Me parecen objetivas e impiadosas
 Algo que sólo unos pocos pueden dominar
 Y yo no estoy entre ellos
 Además, las madres somos arrojadas constantemente
 A preguntarnos por el sustento
 El sustento se consigue en el mundo
 A través de la batalla, la dureza y la ambición
 Y nuestros hijos son blandos
 Son una cueva de carne blanda donde
 Las reglas del mundo no tienen sentido ni fin.
 (PAVÓN, 2012, 149)

As regras da poesia contemporânea são, em sua visão, objetivas e impiedosas, algo que só uns poucos podem dominar e ela não estaria entre eles. Aqui há um diálogo irônico com os poetas contemporâneos, os quais tentavam emplacar um conceito de poesia que não dialogava com a produção das mulheres da geração de Cecilia. Por outro lado, ela se apresenta como “incapaz” de dominar as regras incluindo-se nesse campo da fragilidade, da vulnerabilidade. E ao ter consciência de que não domina as regras, coloca-se também em um plano de uma poeta que está produzindo uma poesia outra, pensando outras possibilidades de escrita do poema.

Cecilia Pavón traduziu ao espanhol o ensaio *Poetry Is not a Project* da poeta estadunidense Dorothea Lasky⁷⁶. Nele, Lasky defende a intuição contra a ideia de poesia como algo pensado previamente, como algo calculado. Ela sustenta que “a poesia é uma festa selvagem, onde pode acontecer qualquer coisa. Uma festa da qual talvez você nunca volte” (LASKY, 2016, p.5. tradução livre). E acrescenta: “A poesia não é um projeto de um poeta: é a própria vida do poeta” (Idem, p.6 tradução livre). A poesia de Cecilia se aproxima muito

⁷⁵ Texto completo aqui: <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/183970188820/anatom%C3%ADa-de-un-instante-un> acesso em: 06/04/2020 às 22:04.

⁷⁶ As escritoras estadunidenses contemporâneas são uma referência central para sua obra. Além de citá-las em alguns poemas, Cecilia traduziu várias delas, a exemplo de Chris Kraus, Ariana Reines, Eileen myles, entre outras.

dessa perspectiva, não há poesia fora da experiência, não há poesia fora do cotidiano. Por isso, em oposição ao projeto, ela aposta na intuição, na incerteza, na dúvida, e afirma não dominar as regras impiedosas da poesia contemporânea. Essa impossibilidade aparece atrelada à tarefa da maternidade: “Además, las madres somos arrojadas constantemente a preguntarnos por el sustento”, enquanto os poetas estariam preocupados em “escrever bem” e adequar-se às regras criadas por eles mesmos, as poetas mães estariam preocupadas com outras questões e com o sustento de seus filhos.

A maternidade aparece em muitos momentos nos poemas de Pavón, que apresenta uma visão dessacralizada da figura da mãe, distante de idealizações. Em um poema intitulado “Madre”, ela chega a afirmar que irá doar o filho ao orfanato e depois que irá abortá-lo: “Voy a matarlo comiendo limón: es tan/ agrio que las ondas pueden/ alcanzarlo y volverlo rubio” (PAVÓN, 2012, p. 17) A figura da mãe é tão central que ela chega a afirmar que a Literatura é sua mãe: “Para mí la Literatura / es algo distinto de lo que es para vos / Para mí la literatura es mi cuerpo / Para mí la Literatura es mi madre / Mi cuerpo / Mi madre.” (PAVÓN, 2012, p. 55). Aqui, Literatura com a inicial maiúscula remete ao discurso hegemônico da literatura, à uma posição de poder. O fato de afirmar que a Literatura não é para ela o mesmo que é “para vos”, marca uma consciência de que sua visão da literatura é distinta. Para ela, a literatura é sua mãe e seu corpo, ao mesmo tempo, o que remete a essa vasta tradição que vinculou a mulher ao corpo⁷⁷, ao passo que os homens foram vinculados à mente, a razão. Mais uma vez, Cecilia se apropria de uma naturalização que coloca as mulheres em um lugar de subalternidade e a ressignifica, produzindo uma outra subjetividade. Aqui, escrever com o corpo já não seria um problema, senão um objetivo a ser alcançado. Cecilia dessacraliza os discursos sobre as escritoras, apropriando-se de tudo aquilo que, a princípio, poderia ser negativo e atribui a esses conceitos pejorativos novos significados. A fragilidade, a vulnerabilidade, a poeta que escreve a partir de sua experiência, o confessional, tudo isso é ressignificado em sua poesia. Em um poema mais recente, publicado em 2018, em *Querido libro*, ela afirma:

Odio los poemas que hablan de cosas que no pasaron

Por eso, desde ya te aviso que voy a eliminar varios poemas
de este libro

y
(de mi vida).

Odio los poemas especulativos.

⁷⁷ Cf. Discuto a dicotomia mente x corpo no capítulo 3 desta tese.

La poesía tiene que hablar de la realidad.
Tiene que hablar de lo que me pasa.
(PAVÓN, 2018, p. 24)

Realidade aqui se aproxima da realidade ficção de Josefina Ludmer (2009), que é nada menos que a fabricação de presente, a tentativa de capturar os acontecimentos do instante, como se o texto tivesse sendo escrito no momento em que transcorrem as ações. O conceito de poesia que a obra de Cecilia informa, passa por dessacralizar a literatura como algo elevado que exige certos saberes específicos⁷⁸, institucionalização, erudição. Cecilia se afasta da ideia de uma poesia como projeto elaborado a ser executado e aposta no acaso das situações cotidianas, nos encontros, na banalidade dos acontecimentos, no “amadorismo”:

Pienso que soy una escritora tan simple
que siempre voy a ser una escritora amateur
que solo puede contar lo que le pasa,
es decir, nunca seré una observadora abstracta del mundo,
ni podré estar por encima de mis circunstancias
(PAVÓN, 2018, p.10)

A simplicidade se associa aqui ao fato de só poder contar o que lhe acontece e não poder ser uma observadora abstrata do mundo, que escreve sobre situações aleatórias com as quais ela não tem vínculo. Em entrevista concedida a mim, Cecilia comenta que a escrita de mulheres, vinculada ao trabalho reprodutivo⁷⁹, às tarefas de cuidado, não pode ser a mesma que a dos homens, pois pensar, para uma mulher, é dividir-se entre as tarefas domésticas e as atividades intelectuais. Ela comenta que há a ideia de que o homem fazia as grandes obras monumentais, porque se dedicava a seu trabalho literário, e nós mulheres tínhamos que fazer outras coisas. Segundo ela, a literatura de mulheres não pode ser a mesma que a dos homens, uma vez que nós não escrevemos a partir de um lugar do gênio trancado no escritório. As mulheres sempre assumem as tarefas de cuidados com o outro, com os pais, com os parentes. Ser mãe é o extremo, porque tudo recai sobre a mulher. Você tem menos tempo, mas isso faz com que você veja a literatura de outra maneira, na qual começa a pensar que a obra não é uma coisa separada, autônoma e desligada do mundo:

Tudo tem a ver com a gente, com o cuidado do outro, com os vínculos. Isso já existia na minha poesia, e quando você é mãe acaba se dando conta de que

⁷⁸ Ainda que ela os tenha, pois formou-se em Letras pela Universidad de Buenos Aires e foi aluna da própria Josefina Ludmer, assim como de Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, Delfina Muschietti, Daniel Link, todos expoentes da crítica literária argentina.

⁷⁹ O trabalho reprodutivo se refere tanto ao trabalho necessário para a reprodução humana realizado pelas mulheres ao longo da história, como ao conjunto de atenções e cuidados necessários para o sustento da vida e a sobrevivência humana. Cf. FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017

essa mudança cultural é também o que os feminismos necessitam para que nós mulheres possamos ser também criadoras, pois, do contrário, tudo o que for monumental e perfeito só pode ser feito por aqueles que não realizam as tarefas de cuidado, que são os homens. Os homens, ricos ou pobres, sempre têm uma mulher que lave suas camisas. Eu acredito que a mudança cultural também é pensar que a arte é outra coisa. O cânone considera menor a produção das mulheres talvez porque a mulher escreve de outro lugar que não é esse de um gênio trancado em um escritório. Pelo contrário, a mulher foi um ator social sempre envolvido em vínculos com os outros e o cuidado de outros e, por isso, vê a escrita e a arte de outra forma. (PAVÓN, 2019, entrevista)

E ver a arte de outra forma implica a produção de outras subjetividades, reivindica a construção de uma outra historiografia da literatura que inclua a produção dessas mulheres. Isso vem acontecendo ao longo dos últimos anos, porque tanto a crítica literária feminista vem se ocupando das obras dessas mulheres, como elas próprias vêm abrindo espaço para que as poetisas mais jovens possam escrever como quiserem. É a vitória da liberdade da festa sobre o bom gosto, como propunha Fernanda Laguna.

3. ANGÉLICA FREITAS: “ERA UMA VEZ UMA MULHER E ELA QUERIA FALAR DE GÊNERO”

a mulher é uma construção
(Angélica Freitas)

Angélica Freitas (1973), poeta, tradutora e performer, nascida no Rio Grande do Sul, pode ser considerada como uma das vozes mais importantes da poesia brasileira contemporânea. Não é exagero afirmar que há um antes e depois na poesia brasileira após a publicação de seu segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho*, editado originalmente em 2012, pela extinta Cosac Naify, reeditado pela Companhia das Letras, em 2017. Desde a primeira edição, sua obra teve grande repercussão entre o público leitor e a crítica literária. O livro chegou a figurar como tema de questão do Exame Nacional do Ensino Médio, foi incluído em diversas bibliografias de Programas de Pós-Graduação em Letras de todo o país e a cada dia as pesquisas acadêmicas sobre Angélica Freitas aumentam. Seu primeiro livro, *rilke shake* (2007), permanece com todas as edições esgotadas. O mais recente, *Canções de atormentar* (2020), foi publicado por uma das maiores editoras do país, a Companhia das Letras. Além dos três livros de poesia, a autora publicou a novela gráfica *Guadalupe* em parceria com Odyr Bernardi.

A escrita de Freitas tece uma ampla rede de referências, que vão desde obras consagradas até referências do *pop* e do cotidiano, como ditos populares e brincadeiras infantis. Diversas/os poetisas contemporâneas/os revelam em entrevistas que a autora é uma referência central para suas obras e não se pode deixar de considerar que após a publicação de *Um útero é do tamanho de um punho* muitos livros que abordam temáticas feministas foram publicados, o que também tem acontecido na canção contemporânea. *Um útero*, como veremos mais adiante, tem total relação com a vivência de Angélica Freitas na Argentina e seu contato com o movimento feminista do país, que tem sido um dos mais consequentes no mundo.

Este capítulo tem uma estrutura diferente dos anteriores, pois é composto de ensaios independentes que se relacionam entre si, uma vez que abordam os procedimentos pelos quais

Freitas elabora diversas dessacralizações em sua poesia⁸⁰. Em primeiro lugar, através de um embate com o cânone da modernidade, pondo em xeque a noção de valor, estabelece uma relação de confronto com figuras como Pound e Mallarmé, ao passo que escolhe pertencer a uma tradição menor⁸¹ como a tradição argentina. Assim como a passagem de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón pelo Brasil foi fundamental para que existisse *Belleza y felicidad*, Angélica Freitas tampouco teria escrito *Um útero é do tamanho de um punho* se não tivesse vivido a experiência de morar na Argentina e ter contato com o movimento feminista do outro lado da fronteira, como ela mesma declara em diversas entrevistas. Em virtude disso, retomo o verso “Era uma vez uma mulher e ela queria falar de gênero” no título deste capítulo, pois ele se relaciona diretamente com a experiência de escrita de Angélica Freitas, que, ao escrever *Um útero é do tamanho de um punho*, era, ela própria, uma mulher querendo falar de gênero.

Aqui, também são discutidos os procedimentos pelos quais Freitas aborda diversas questões de gênero que desafiam pensamentos e comportamentos vigentes em nossa sociedade, cuja subjetividade dominante, pautada por ideais patriarcais, produz discursos que tentam enquadrar e domesticar os corpos de mulheres. Freitas questiona e desconstrói esses estereótipos, tendo como principais aliados o humor e a ironia (HUTCHEON, 2000)⁸², operando uma reelaboração irônica dos estereótipos de gênero atribuídos às mulheres e resgatando estereótipos do pensamento machista/patriarcal.

3.1 “¿Freitas, sos una poeta argentina?”⁸³

Os primeiros poemas de Angélica Freitas em livro foram publicados na Argentina na antologia *Cuatro poetas recientes de Brasil* (2006), organizada por Cristian de Nápoli – que também traduziu *Um útero é do tamanho de um punho* –, antes mesmo da publicação de *rilke shake*, que aconteceria um ano depois em 2007.

No blog da revista *modo de usar & Co*, que Angélica Freitas coeditou com Ricardo Domeneck e Marília Garcia, há um arquivo vasto de poetas argentinos/as em tradução. O já citado Cristián de Nápoli figura entre os escolhidos, assim como Juana Bignozzi, Cecilia

⁸⁰ Resultados parciais das análises deste capítulo foram publicados em revistas acadêmicas, tais como a *Scripta*, *El jardín de los poetas* e *Leitura*.

⁸¹ Nos termos de Deleuze e Guattari (2014)

⁸² A principal contribuição de Hutcheon para esta pesquisa é destacar a importância do receptor para a realização do efeito de ironia, apontando para a necessidade de o leitor atribuir determinado enunciado como irônico, já que a ironia não tem sentido em si mesma, ela precisa ser interpretada como tal. O leitor precisa determinar que aquele texto é irônico, do contrário o efeito não se realiza. Por isso, para Hutcheon, mais que um fenômeno retórico, a ironia é um fenômeno de atribuição de sentido.

⁸³ Retomo aqui parte de uma discussão iniciada em minha dissertação de mestrado.

Pavón, Mariano Blatt, para elencar alguns/mas. Freitas assina a tradução de Lucía Bianco e Susana Thénon, poetas citadas na seção “argentina”, de *Um útero é do tamanho de um punho*. Além das traduções para a *modo de usar*, merece destaque a de outro argentino: César Aira. Freitas traduziu *Como me tornei freira* e *A costureira e o vento* (2013) em um mesmo volume que integra a “Otra Língua”, coleção da Rocco dedicada a autores hispano-americanos, organizada pelo escritor Joca Reiners Terron. Há também uma tradução publicada em formato artesanal de *Etiquetas Dulces*, de Lucía Bianco, organizada pela poeta pertencente ao grupo de Bahía Blanca, onde Freitas viveu durante quase dois anos. A convivência com o grupo do sul da província de Buenos Aires, que organiza festivais e oficinas de poesia, foi importante para a composição do segundo livro da poeta gaúcha, assim como o fato de ter se aproximado de um grupo de feministas ativistas, como afirma em entrevista para a revista TPM:

[...] eu comecei a pensar nesses temas [questões sobre a mulher], por volta de 2007. Eu tinha lançado meu primeiro livro, fui morar na Argentina, Bahía Blanca, no sul da província de Buenos Aires, por quase dois anos. Lá convivi com um grupo de feministas ativistas. Estar com elas me levou a questionar muitas questões femininas. O tema começou a surgir aí. (FREITAS, entrevista, 2012)

Assim, *Um útero é do tamanho de um punho* surge diretamente ligado às experiências de Angélica Freitas na Argentina, não por acaso uma das sete seções do livro é dedicada ao país. O longo poema “Argentina” – dividido em dez partes por algarismos romanos – já havia sido publicado no blog *tome uma xícara de chá*, em outubro de 2007, mas aparece com algumas alterações na edição impressa. A parte I do poema começa com uma reivindicação do sujeito poético feminino de pertencer ao país, como veremos abaixo:

I

se estou na argentina sou uma poeta argentina
 se leio a argentina com um grande livro, se como
 na argentina, se escrevo na argentina e defeco
 na argentina sou 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 dólares 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 de 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 nada
 e que os churrascos sejam machos
 como as saladas são fêmeas

a verdade é que não voltei da argentina
 (FREITAS, 2012, p. 75 e 76)

Na primeira estrofe, o sujeito enunciativo, ou a própria Angélica Freitas – já que mais a frente ela inclui seu próprio nome no poema –, em oposição a uma ideia de “nacionalismo”, de exaltação a sua terra natal, deseja pertencer a um outro país, nesse caso a Argentina. A sua poesia enuncia, assim, uma desterritorialização, um não-pertencimento a um território nacional demarcado, por uma língua, por uma constituição sócio-política-econômica. É a poesia, espaço outro, em que esses prévios, constituídos nas malhas da geopolítica, ainda existem e pulsam, como não poderia deixar de ser, mas onde também são ressignificados, transformados, questionados, criticados. O verso “se leio argentina como um grande livro”, pode ser compreendido como uma alusão a uma espécie de paideuma. A Argentina seria a constelação de referências de poetas, escritoras/es, o grande livro para Angélica Freitas.

É interessante pensar que, ao deixar para segundo plano sua existência como brasileira, o sujeito poético feminino se reterritorializa escolhendo pertencer a uma nação cuja tradição poética é pouco conhecida em seu país de origem⁸⁴. A Argentina é muito mais celebrada por sua prosa, nas figuras de escritores canônicos conhecidos internacionalmente, tais como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares.

⁸⁴ Há pouquíssimas poetas argentinas traduzidas no Brasil. Recentemente, foram traduzidas Alejandra Pizarnik, Susana Thénon e Cecilia Pavón e em breve sairá a tradução de Fernanda Laguna.

Na segunda estrofe, o sujeito poético põe em oposição “argentina” e “r.g.s.” que pode ser lido como as iniciais do estado natal de Angélica Freitas: Rio Grande do Sul. É interessante observar que a autora não opõe a Argentina ao Brasil como um todo, há um recorte específico de um estado. Aqui, a Argentina aparece relacionada a uma ideia de bem-estar, de lugar ideal e o “r.g.s.” concentra o que há de negativo, o lugar inóspito. Rio Grande do Sul é significativamente reduzido graficamente apenas as suas iniciais escritas em letra minúscula, em contraste com a noção de “grande”, inscrita em sua denominação.

Essa estrofe adquire um tom de crítica feminista, na medida em que fazer “asado” está permitido na Argentina, ao passo que no r.g.s, ironicamente sugerido como sigla para complicações estomacais, haveria um problema com as mulheres que fazem churrascos: “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”, o que reforça o hábito masculino de preparar o churrasco enquanto a mulher prepara a salada. Aparentemente, esse hábito parece indicar um comportamento inocente, mas revela um padrão sobre os papéis de gênero que são estruturados na sociedade. Ao passo que a mulher se inscreve no âmbito doméstico, preparando a salada na cozinha e o homem ocupa o lado externo, encenando o par dicotômico fora x dentro. Logo aparece um novo motivo que a faz escolher a Argentina em oposição ao Rio Grande do Sul: a possibilidade de poder fazer coisas, como um “asado”⁸⁵ que não estariam permitidas em seu estado natal. O poema segue com um tom feminista: “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 nada/ que os churrascos sejam machos/ como as saladas são fêmeas”.

Na penúltima estrofe, vemos que a ideia da naturalização de padrões de comportamento pré-estabelecidos para homens e mulheres é mais uma vez questionada. Ao revelar a possibilidade de dizerem que ela voltou feminista da Argentina, também traz à tona o apagamento desse tipo de discussão “que é melhor que não se pense nada” para que os modelos de comportamento sigam se repetindo e sejam os mesmos, sem reflexões, sem questionamentos. E finaliza com a estrofe de apenas um verso: “a verdade é que não voltei da argentina”, revelando o desejo de permanecer no país ou indicando a Argentina como um lugar de escrita onde ela está quando escreve, não necessariamente no plano geográfico/físico.

Essa ideia é reforçada no último fragmento deste poema, a parte X, em que a temática de ser ou não ser uma poeta argentina volta à cena:

⁸⁵ Aparece com um “s” no poema, pois está em espanhol.

poeta argentina:
 zelarayán de nápoli thenon⁸⁶
 bianco medrano e Freitas

freitas no sos 1 poeta argentina

bueno, soy 1 poeta brasileña
 (FREITAS, 2012, p. 80)

O primeiro verso do poema, “poeta argentina” seguido de dois pontos, parece indicar uma espécie de descrição ou definição do que seria a poeta argentina, já que essa é a função do uso desse sinal de pontuação. Os versos seguintes: “zelarayán de nápoli thenon/ bianco medrano freitas”, apresentam uma série de sobrenomes de poetas entre mulheres e homens. São recuperadas/os: Ricardo Zelarayán, Cristian de Nápoli, Susana Thénon, Lucía Bianco e María Medrano e a própria Angélica Freitas como se compusessem um único sobrenome, constituindo o mesmo sujeito, o que indica que a poeta argentina, do primeiro verso, seria a fusão de todas/os estas/es poetas. E mais: há uma subversão da noção de nome próprio como algo pertencente a um único sujeito, que atua como modo de defini-lo, de separá-lo, por meio da distinção, dos demais sujeitos, socialmente inscritos na ordem do discurso, ou seja, em documentos, registros, carteiras de identidade, passaporte, entre outros.

Nos versos seguintes, há uma espécie de diálogo em espanhol entre o sujeito poético e a autora em que ele ou ela afirma: “freitas no sos 1 poeta argentina”, utilizando uma linguagem típica desse país, o “voseo”, que consiste em utilizar a segunda pessoa do plural (vosotros) como um tratamento informal aplicado ao singular, o que não ocorre na variante de prestígio espanhola, na qual o “vosotros” é um tratamento formal para o plural. A resposta de Freitas, também em espanhol: “bueno, soy 1 poeta brasileña”, reforça a ironia do poema, aliada ao uso do voseo que marca a especificidade da Argentina no universo da língua espanhola, e a ideia de que Freitas seria a poeta argentina do primeiro verso. Uma poeta que se constitui como uma junção de todas/os as/os outras/os anteriormente citadas/os, indicando aqui uma chave de leitura para a sua poesia, inserindo-se numa rede dialógica com a obra dessas/es autoras/es referidas/aos.

É interessante observar que o poema publicado no blog *tome uma xícara de chá* em outubro de 2007 apresenta diferenças em relação a este impresso que sairia quatro anos depois em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Em lugar dos nomes de “zelarayán” e “de nápoli” apareciam “perlongher” e “pizarnik”, em referência a Néstor Perlongher e Alejandra

⁸⁶ O sobrenome de Thénon aparece sem acento na edição impressa, devido a um erro de revisão.

Pizarnik, que, por algum motivo, foram substituídos. O nome de Susana Thénon aparece nas duas versões e esta é a primeira citação direta que Freitas realiza do nome de uma de suas principais referências.

3.2 Revisões do cânone em *rilke shake*

Antes de publicar *rilke shake*, Angélica Freitas mantinha um blog chamado *tome uma xícara de chá*, que foi o embrião deste primeiro livro e do qual também são recuperados alguns poemas para *Um útero é do tamanho de um punho*. Essa circulação por outros suportes foi muito importante para criar um público leitor de poesia, assim como para a interação entre pessoas que escreviam e podiam se comunicar seguindo umas às outras nessas plataformas, além de ter algum tipo de recepção, tendo em vista que o blog permite comentários nas postagens. Se as grandes editoras viravam as costas, naquela época, para a publicação mais sistemática de poesia contemporânea, sobretudo de mulheres, as/os poetas criavam outros meios para tornar possível a circulação. Os blogs funcionavam como uma espécie de rascunho para os poemas que depois ganhavam sua versão em livro impresso.

A poesia de Angélica Freitas dialoga com parte da tradição literária ocidental, utilizando o humor e a ironia como principais recursos. O título *rilke shake* já dá pistas do tom cômico que percorre a obra, bem como da rede de referências com as quais dialoga. O trocadilho com o nome do poeta Rainer Maria Rilke, relacionando-o ao *milk shake*, aponta para a relação que a autora estabelece com a tradição ou com o chamado cânone ocidental, em sua produção poética. Em diversos poemas, a poeta gaúcha retorna à tradição e a questiona, retomando de modo irreverente escritores consagrados. Assim, Freitas revisa o cânone, à medida que rediscute sua importância, e convida a refletir sobre os critérios de entradas e saídas desse espaço, como se constitui um cânone, entre outras questões.

3.2.1 Cânone, valor, marginalidade

Na obra *O demônio da teoria* (2010), Antoine Compagnon dedica um dos sete capítulos do livro ao valor que “[...] ao lado da questão da subjetividade do julgamento,

comporta ainda a questão do *cânone*, ou dos *clássicos* [...] e da formação desse cânone, de sua autoridade – sobretudo escolar –, de sua contestação, de sua revisão.” (COMPAGNON, 2010 p.222. grifos do autor). Compagnon nos lembra de algumas definições da palavra cânone e sua “importação” para a literatura:

Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (Idem, p. 222, 223).

Além do cânone nacional, há os/as escritores/as que se tornam consagrados ultrapassando as fronteiras de seus países de origem, através da tradução e incorporação de suas obras em diversas literaturas. Os argumentos para incorporar um/a autor/a ao cânone não são fixos, variam de acordo com o tempo e servem aos critérios de correntes teórico-críticas que valorizam ou não determinados aspectos decididos por elas. Assim,

O cânone literário é função de uma decisão comunitária sobre aquilo que conta em literatura, e essa decisão é um enunciado cuja enunciação aumenta as suas chances de verdade, ou uma decisão cuja aplicação não pode senão confirmar a sua legitimidade, pois a decisão é, em si mesma, seu próprio critério (Ibidem, 2010 p. 249).

Compagnon reconhece, desse modo, que a própria decisão de incluir um/a autor/a no cânone é em si mesma o próprio critério de elaboração desse cânone; e reconhece, ainda, a flexibilidade desses critérios, ao longo do tempo, ou seja, o caráter dinâmico e complexo de (trans)formação do cânone. Em perspectiva oposta, no controverso *El canon occidental* (2006), Harold Bloom adota uma postura extremamente conservadora em relação ao cânone. Essa obra foi criticada por diversos/as estudiosos/as, sobretudo pela crítica feminista e pelos estudos culturais. Na concepção de Bloom, o valor literário de uma obra é qualificado única e exclusivamente por sua autonomia estética, desprezando qualquer fator extra-literário. Para ele,

Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. Sea lo que sea el canon

occidental, no se trata de un programa para la salvación social. (BLOOM, 2006 p. 39)⁸⁷

Essa visão aponta para a consagração da figura do gênio, do autor original, uma concepção elitista e machista do valor literário, além de bastante discutível, pois não há um critério que determine o que seria o domínio da linguagem metafórica e seria ainda mais questionável o ato de tentar mensurar o poder cognitivo, a sabedoria e a exuberância na dicção de um/a escritor/a. Alguns desses critérios apontados por Bloom (2006) recaem em uma noção de subjetividade bastante conservadora e patriarcal, quando não equivocada teoricamente, e recaem também na expectativa de um leitor ideal e sábio que seria capaz de reconhecer essa genialidade da obra, isto é, para um autor gênio é necessário um leitor também genial, que saiba reconhecer todas as suas referências e que partilhe de todos os seus valores. Quando isso não acontece, é papel do "crítico iluminado" guiá-lo em sua leitura. Além disso, ele despreza completamente o caráter social da leitura, afirmando categoricamente que o estabelecimento de um cânone não é um programa para a salvação social. Como não há tempo para ler tudo, que se leia aquilo que é "melhor", o que deve ser relido.

Para Ginzburg (2004): "a proposta de Bloom não é apenas um ataque aos autores e obras que ele considera medíocres, mas também à capacidade de leitores em formação, em uma sociedade massiva, serem capazes de estabelecer juízos." (GINZBURG, 2004, p. 108). Seguindo essa perspectiva de Bloom, a crítica literária deveria assumir o papel de elaborar a lista com o roteiro do bom e belo, não à toa o autor inclui uma lista como apêndice da obra abarcando os autores (em sua grande maioria homens) que, segundo ele, merecem ser lidos.

Noé Jitrik destaca que a mera menção da palavra *cânone* já implica imediatamente outra: *marginalidade*, que, segundo ele, não é somente complementar como também subordinada à primeira, uma vez que esta só pode ser compreendida em relação com aquela:

O cânone, o canônico, seria o regular, o estabelecido, o admitido como garantia de um sistema, enquanto que o marginal é o que se separa voluntariamente ou o que acaba separado porque, precisamente, não admite ou não entende a exigência canônica. (1998, p.19 tradução minha).

Roberto Reis (1992) escreveu o verbete "Canon" na obra *Palavras da Crítica*. O autor destaca o caráter político da formação do cânone, indicando-o como um desdobramento das estruturas de poder. Reis (1992) postula que o cânone ocidental está envolto em uma redoma

⁸⁷ As citações que aparecem em espanhol nesta tese são de traduções de textos de língua inglesa, conservo-as assim para evitar realizar tradução de outra tradução.

de a-historicidade e tem recalcado os escritos de mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais⁸⁸ e as culturas do chamado Terceiro mundo. Segundo ele

Não resta dúvida de que existe um processo de escolha e exclusão operando na canonização de escritores e obras. O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação. Para desconstruir este processo, sem dúvida ideológico, faz-se necessário problematizar sua historicidade. Quer dizer: não se questiona o cânon simplesmente incluindo um autor não ocidental ou mais algumas obras escritas por mulheres. Um novo cânon decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder. (REIS, 1992, p. 73)

Portanto, para pensar o marginal, é preciso levar em consideração que o cânone é majoritariamente um espaço de homens cisgêneros, brancos, heterossexuais, de classe alta. O que é estabelecido como marginal é, portanto, pensado em oposição ao consagrado, ao canônico, constituindo, desse modo, uma oposição dicotômica pela via da recusa ou da inadequação aos modelos vigentes, tidos como corretos, portanto, exemplares e, não raro, inquestionáveis.

Com algumas exceções, quase toda a literatura produzida fora desse universo restrito poderia ser considerada, em alguma medida, marginal, ou menor, como propunham Deleuze e Guattari (2014)⁸⁹. É daí que surgem as qualificações: "literatura feminina", "literatura gay", "literatura negra", o que nos faz pensar que a palavra "literatura", sozinha, evoca, quase sempre, esse imaginário do cânone masculino que não necessita de qualificativos, sendo a literatura sem nenhuma restrição, ou concessão, o "universal". A definição de marginal também se revela limitada, quando trazemos tal discussão para a poesia contemporânea. A arte contemporânea em geral tem como um de seus traços mais marcantes o questionamento da noção de valor; não há mais uma preocupação em separar o que é alta e baixa cultura, todas as referências, populares ou eruditas, têm o mesmo peso na composição das obras, ou parecem ter. Arthur Danto, filósofo americano, afirma que

A arte contemporânea,[...], nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. (DANTO, 2010, p.7)

⁸⁸ Não concordo com o uso do termo "minorias sexuais", considero preferível utilizar "dissidências de gênero", "pessoas queer" ou "população LGBTQIA+", porém mantive a expressão utilizada pelo autor, já que estou expondo o pensamento dele.

⁸⁹ Cf. Capítulo dois desta tese.

É dessa perspectiva que a poesia de Angélica Freitas se aproxima. A relação da poeta gaúcha com o cânone é de um embate que o questiona como um lugar fechado e restrito, ao passo em que retorna constantemente a ele parodiando e ironizando a tradição, rediscutindo, desse modo, sua importância. Sua relação, portanto, encena a complexidade do cânone, a sua presença na contemporaneidade, ao mesmo tempo, como referência e como limite a ser transposto ou alargado, para que outras obras possam também habitar o território chamado literatura.

3.2.3 Vamos nos livrar de Pound e Mallarmé?

Há muitos poemas na obra de Angélica Freitas em que a retomada do cânone é explícita. Em *Rilke shake* (2007), além de colocar Rainer Maria Rilke no cardápio de lanchonete, a poeta gaúcha leva Gertrude Stein para uma banheira, tenta banir Mallarmé dos lares e revela não conseguir ler *Os cantos*. O poema que dá título a obra, além de evocar com humor a figura de Rilke, também recupera o poeta William Blake, associando-o ao cardápio de um *fast food*. Vamos nos deter aqui em alguns poemas de *Rilke shake* (2007), por uma questão de delimitação do *corpus*, porém reconhecemos que em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) há igualmente um constante e irônico diálogo com a tradição. Vejamos abaixo o poema em que Freitas dialoga com Ezra Pound:

não consigo ler *os cantos*

 vamos nos livrar de ezra pound?
 vamos imaginar ezra pound
 insano numa jaula em pisa enquanto
 os americanos comiam salsichas
 a pasta de amendoim nas barracas
 querido ezra, quem sabe o que é cadência?
 vamos nos livrar de marianne moore?
 (Freitas, 2017, p. 38)

O título do poema revela, logo de início, a dificuldade do sujeito poético em ler *Os cantos*, obra mais consagrada do poeta e crítico estadunidense. Essa afirmação da incapacidade de ler faz-se em um duplo movimento de dessacralização: da obra, celebrada como referência obrigatória para todos/as que se pretendem poetas, bem como da poeta como a melhor leitora de poesia, ou, antes, da leitora mais apta a decifrar os livros mais complexos

da tradição na qual se insere. Calvino (2007), em *Por que ler os clássicos?*, afirma que "Os Clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: 'Estou relendo...!' e nunca 'Estou lendo...'" (CALVINO, 2007, p.10). Podemos, então, resgatar a contrapelo essa afirmação de Calvino, para pensar esse sujeito poético que assume nem sequer conseguir ler o clássico, ao invés de simular que o está relendo. Essa postura reforça a recusa em supervalorizar uma obra considerada clássica e em reconhecê-la como algo sagrado e elevado. Ainda que a cite, a reverência é substituída pela irreverência.

A afirmação de Calvino (2007), no entanto, indica algo que também pode, aqui, ser repensado na relação da poesia contemporânea com o cânone, ou ao menos, na relação de Angélica Freitas com a tradição herdada e tida como exemplar: o cânone é uma memória partilhada, e mesmo quando não se pode compreender o que foi lido, ainda há a sua presença na memória da poeta, como uma espécie de fantasma das obras que deveriam ser imitadas como modelos.

Mesmo recusando essas obras, Freitas as incorpora, ou seja, leva-as para o corpo do seu próprio texto. Se, em Calvino, a hipocrisia de afirmar que está "relendo" uma obra nunca antes lida revela-se menos hipócrita, uma vez que o clássico habita a nossa memória, e mesmo sem tê-lo lido diretamente nós o conhecemos, pois ele entrou em nosso imaginário; no poema acima, de Freitas, a poeta assume alegremente que não consegue ler, mas que, mesmo assim, essa obra ilegível está presente em suas referências. No entanto, a relação com essa herança é incômoda. O primeiro verso do poema segue nessa perspectiva, e o sujeito poético sai do plano da obra e desvia para a figura do autor, sugerindo sua eliminação: "vamos nos livrar de erza pound?". Os próximos quatro versos recaem em dados biográficos do poeta, como nos lembra Hyde apud Hayashi:

Pound permaneceu na Itália durante a Segunda Guerra Mundial fazendo programas de rádio com propagandas contra os Aliados; quando a guerra acabou, o exército dos Estados Unidos o capturou e o levou para uma prisão militar perto de Pisa. Trataram-no muito mal: mantiveram-no ao ar livre em uma espécie de jaula de arameado com luzes acesas o tempo todo; a ninguém era permitido falar com ele. Ele teve uma crise nervosa. (HYDE, apud Hayashi, 2014 p. 45)

O poema de Freitas evoca esse dado biográfico, o momento em que o poeta estava preso numa jaula e os americanos desdenhavam de sua prisão, e o incorpora ao poema de maneira cômica, adotando um tom contrastante com o que há de trágico nesta prisão, uma vez que ela remete à adesão de Pound ao projeto fascista, projeto responsável por tanta morte e destruição, ao mesmo tempo em que demarca a posição política assumida pelo poema, de denunciar a associação do poeta ao fascismo, ao qual também aderiu Marinetti, outro grande

nome da poesia experimental do início do século XX. Isto pode até passar despercebido por um/a leitor/a que não tenha conhecimento sobre a biografia de Pound, parecendo ser apenas um verso marcado pelo humor, uma continuação da ideia de livrar-se do poeta, proposta pelos versos anteriores.

Os dois últimos versos também mobilizam referências extra-textuais. "querido ezra, quem sabe o que é cadência?"⁹⁰, ao recuperar a dedicatória de Marianne Moore, para Pound no poema "Avec Ardeur". A diferença é que no poema original não havia a interrogação, a dedicatória é: "Dear Erza, who knows what cadence is". Com a inclusão da interrogação, o que era certeza se converte em dúvida, no poema de Angélica Freitas, intensificando a recusa à imagem do/a poeta gênio, aquele/a que sabe definitivamente as respostas. A tradução implica também o deslocamento de sentido, uma vez que é necessária a mudança do pronome relativo; o mais exato seria: "querido ezra, que sabe o que é cadência". No entanto, quando se coloca a interrogação ao final, "who" deixa de ser "que" para tornar-se "quem".

A escolha desse poema não foi arbitrária, *Avec Ardeur* foi dedicado a Pound, porque foi escrito para ele no momento em que este se encontrava preso no St. Elizabeths Hospital. Por fim, no último verso a autora propõe livrar-se da própria Marianne Moore, que era a poeta mais elogiada pelos homens, como destacam Gilbert e Gubar, em *A infecção na sentença* (2017). Isso pode ser lido quase como um apelo final para livrar-se de todo o cânone modernista; assim, o que era um problema com *Os Cantos* recai também sobre a poesia de Moore, grande amiga de Ezra Pound. Gabriel Hayashi (2014) chama a atenção para a aparente facilidade do poema, ao mesmo tempo em que exige uma série de conhecimentos prévios que enriqueceriam a interpretação:

Curiosamente, este poema de Angélica Freitas pode ser considerado como uma espécie de texto que demanda uma "especialização excessiva" ao exigir do leitor um conhecimento minucioso sobre as profundas relações escondidas sob a aparente facilidade de seus sete versos. O mergulho na intertextualidade enriquece a interpretação. (HAYASHI, 2014 p. 46)

À medida em que questiona o cânone, criticando sua pretensa hermeticidade, Angélica Freitas escreve um poema simples, de fácil compreensão, que, ao mesmo tempo, porém, mobiliza uma série de referências nada óbvias para um/a leitor/a menos especializado/a. Obviamente, "não consigo ler *os cantos*" pode ser lido por qualquer um/a que não conheça esses dados biográficos e o poema de Moore, mas o conhecimento dessas informações permite uma interpretação mais ampla do poema. Pound foi muito citado pelos poetas

⁹⁰ Na primeira edição de *rilke shake* o verso aparecia em inglês, tal como a dedicatória do poema de Marianne Moore para Pound. Na segunda edição da obra, todos os versos em língua estrangeira deste poema foram traduzidos para o português por uma decisão da autora.

concretos e aparece como um poeta fundamental no “plano piloto para a poesia concreta”, publicado originalmente na primeira edição da *revista noigrandes* (1958), e assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ao lado de Pound, Mallarmé também figura como referência central para tais poetas e também merece a atenção de Angélica Freitas no poema “estatuto do desmallarmento”.

Antes de publicar a maioria dos poemas de *Rilke shake* em livro – que foi parte integrante da coleção *ás de colete*, dirigida pelo poeta carioca Carlito Azevedo –, Angélica Freitas publicou diversos deles em seu blog “tome uma xícara de chá”. O “estatuto do desmallarmento” aparece no blog com data de outubro de 2005 e foi publicado no contexto do referendo que votava o estatuto do desarmamento no Brasil⁹¹.

Nesse poema a autora pretende livrar-se de Mallarmé, em uma reelaboração irônica do contexto histórico da época (livrar-se das armas), e, ao mesmo tempo, do peso do poeta simbolista francês para a tradição da poesia ocidental. Os poetas concretos brasileiros incorporaram da célebre e experimental obra *Un coup de dés* (1897) as inovações no plano formal, sobretudo a importância do espaço em branco no poema e dos “recursos tipográficos como elementos substantivos da composição” (CAMPOS et al, 2006 p. 215), como revelam no “plano piloto para a poesia concreta”. Desse modo, os concretos incluíram Mallarmé entre a constelação de referências importantes para pensar a poesia, o que é questionado por Freitas neste poema curto de apenas nove versos, divididos em três estrofes com três versos cada.

estatuto do desmallarmento

minha senhora, tem um mallarmé em casa?
você sabe quantas pessoas morrem por ano
em acidentes com o mallarmé?

estamos organizando uma consulta popular
para banir de vez o mallarmé dos nossos lares
as seleções do reader's digest fornecerão

contêineres onde embarcaremos os exemplares,
no porto de santos, de volta pra França.
seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.
(Freitas, 2017, p. 53)

⁹¹“No dia 23 de outubro de 2005, o povo brasileiro foi consultado sobre a proibição do comércio de armas de fogo e munições no país. A alteração no art. 35 do Estatuto do Desarmamento (Lei nº 10.826/2003) tornava proibida a comercialização de arma de fogo e munição em todo o território nacional, salvo para as entidades previstas no art. 6º do estatuto. Como o novo texto causaria impacto sobre a indústria de armas do país e sobre a sociedade brasileira, o povo deveria concordar ou não com ele. Os brasileiros rejeitaram a alteração na lei.” Cf. <http://www.tse.jus.br/eleicoes/plebiscitos-e-referendos/referendo-2005>. Acesso em 7/4/2019 às 19:09

O “estatuto do desmallarmento” revela a relação irônica e intertextual entre desmallarmento e desarmamento na medida em que questiona: “minha senhora, tem um mallarmé em casa?/ você sabe quantas pessoas morrem por ano/ em acidentes com o mallarmé?” O poeta simbolista figura no mesmo plano que a arma dentro do contexto sintático do verso, onde se leria arma, no estatuto do desarmamento, lê-se Mallarmé, no “estatuto do desmallarmento”. A autora recupera frases vigentes no senso-comum, utilizadas na época em se discutia o referendo, e incorpora ao poema, substituindo a arma pelo poeta francês. A aproximação sonora entre “desmallarmento” e “desarmamento” também dá pistas do contexto irônico do poema.

A interpretação irônica é permitida na medida em que se compreende o poema como crítica à supervalorização do cânone. Pode-se acrescentar que a consulta popular para banir Mallarmé dos lares remete a uma liberdade de leituras e de rede de referências em que cada leitor/a poderia escolher ou não o que deve ser lido, sem a obrigatoriedade de celebrar a tradição. Aqui, o que se pretende não é banir Mallarmé, mas a sacralidade da tradição que ele representa. Esse poema pode ser lido, assim como diversos outros de *Rilke shake*, como uma crítica à incontestabilidade do cânone, reivindicando a sua dessacralização e desmascarando seu caráter de construção, tecida historicamente, o que nos leva a valores que não são eternos, mas sim que se fazem na configuração do cânone em diálogo direto com a noção de língua e de nação, assim como diversas relações de poder entre centro e margem, masculino e feminino, branco e negro, tendo em vista que Mallarmé representa o homem branco europeu, a figura canônica por excelência.

Outro marcador importante da ironia no poema está no verso que remete à publicação *reader's digest*, famosa revista de variedades, conhecida por uma certa superficialidade. Seria essa publicação a responsável pela devolução dos exemplares de Mallarmé a França, o que configura uma ironia visto que uma publicação nada celebrada pela crítica se encarregaria de apagar os rastros de um poeta canônico. Aqui, Mallarmé, que representa a erudição, o poeta da tradição, um dos “fundadores da lírica moderna”, é relacionado diretamente a uma publicação que representaria a alienação cultural, mal vista pelos mais letrados. O último verso do poema: “seja patriota, devolva o seu mallarmé. olê.” é mais um operador da ironia no poema, que questiona uma ideia já superada de nacionalismo na literatura, em que deveríamos recusar as culturas europeias para “produzir” uma cultura genuinamente brasileira. A interjeição olê reforça a ironia, atuando como uma zombaria no contexto do verso e provoca um efeito de riso nas/os leitoras/es do poema. Ao passo que questiona o cânone da tradição

ocidental, a autora também critica uma ideia de literatura nacional que rejeita o que vem de fora.

A associação implícita de Mallarmé ao vocábulo *arma* pode ser lida como uma ideia de poesia como arma, como algo perigoso, como uma arte passível de questionar inclusive a si mesma e visitar o cânone que os teóricos e críticos consagraram. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (1991, p.156). Freitas, ao resgatar o poeta simbolista francês, que é revisitado em uma relação irônica, não deixa de reconhecer, de algum modo, a sua importância, ainda que o questione. Ao dessacralizar, ela está ainda mantendo um vínculo com este cânone da poesia, mesmo que pela via da contestação.

Vê-se, aqui, que Angélica Freitas questiona a obra de arte, nesse caso, a poesia, como algo hermético e refinado, ao passo que o conjunto de poemas de *Rilke shake* defende uma ideia de poesia mais próxima à língua falada, incorporando uma linguagem coloquial, de fácil compreensão, a cultura pop, etc. Essa perspectiva aproxima-se da discussão de marginalidade proposta por Noé Jitrik (1998); como vimos, para ele, o marginal é aquilo que não deseja se enquadrar no cânone por renúncia ou por não entender a exigência canônica. Angélica Freitas entende a exigência canônica e joga com ela. O ato de voltar sempre ao cânone é uma forma de reiterá-lo, de algum modo, mas também, e principalmente, de revisá-lo, como propunha Adrienne Rich (2017).

Toda escrita de autoria feminina é, em alguma medida, um ato de revisão do cânone, a partir do momento em que reconhecemos que essa lista de autores consagrados, homens brancos cis e heterossexuais, em sua maioria, não é arbitrária e segue modelos postulados por uma crítica literária também feita por homens com essas mesmas características, utilizando alguns critérios questionáveis, como é o caso de Harold Bloom.

A formação de um cânone é bastante complexa e não se deve a fatores exclusivamente estéticos, como pretendia Bloom (2006). Para pensar sobre essa formação, é preciso levar em consideração as condições de produção, circulação e recepção, em especial, a recepção feita pela crítica especializada, autorizada a instituir o que é e o que não é literatura, que interferem diretamente na construção de um cânone. Para que um/a autor/a seja consagrado/a ele ou ela precisa ser traduzido/a para diversas línguas, necessita publicar em grandes editoras, o que ultrapassa um mero critério estético. Angélica Freitas propõe, desse modo, uma liberdade para produzir suas referências enquanto escritora. O cardápio da lanchonete do *MC Donald's* é um lugar de memória, de devoração, assim como o é a memória de não conseguir ler uma obra

como *Os cantos* (1925). A obra de Freitas, como dito anteriormente, circulou e circula de distintas formas e também incorporou procedimentos de gêneros advindos do universo digital. Os percursos de Freitas pela memória partilhada da poesia, muitas vezes, tida como obrigatória, nos indicam um jardim de caminhos que se bifurcam em muitas possibilidades de releitura e de incorporação dessa herança que, como tal, não podemos recusar ou ignorar totalmente, mas com a qual temos que lidar, uma herança que constitui não só o passado da poesia, mas também o seu presente.

3.3 Outros percursos da escrita: 3 poemas com o auxílio do google

Este século começou como costumam começar os séculos, com grandes esperanças, de um lado, e com previsões de catástrofes, igualmente exageradas, de outro. Uma dessas previsões dizia que a poesia estava em declínio e que, em breve, o livro impresso também pereceria, sob o peso insustentável das novas formas de registro e circulação do texto, em especial a *web*. No entanto, quase vinte anos após o seu início, nem as grandes esperanças se cumpriram, nem todas as catástrofes aconteceram. O livro impresso passa bem e a poesia nunca esteve tão viva.

Um útero é do tamanho de um punho, segundo livro de Angélica Freitas, está dividido em sete (número cabalístico) seções. Analisarei aqui a seção “3 poemas com o auxílio do google”, na qual a poeta recorre ao mecanismo de busca do *google*, através de três frases que dariam origem aos poemas: “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”. Tal processo de elaboração poética, denominado pela autora como *googlagem*, junção dos vocábulos *google* + colagem, mobiliza a discussão de temas como autoria e propriedade, além de pôr em xeque o fazer poético, levando-nos a questionar o que é um poema, exercício constante na escrita de Angélica Freitas, desde o seu blog, *tome uma xícara de chá*.

As googlagens radicalizam e explicitam, ou radicalizam porque explicitam, o processo de apagamento, na poesia contemporânea, das fronteiras entre gêneros textuais (e não só), estéticas e éticas composicionais, ou seja, o cenário cada vez mais complexo de projetos poéticos e políticos. Para além das questões estritamente formais, esse paradigma indica um padrão de pensamento vigente, na medida em que as frases encontradas no *google* revelam o discurso machista e patriarcal dos textos mostrados como resultado de busca. Dito de outro modo: esse processo de escrita coloca em primeiro plano um conjunto

amplo e diverso de discursos que instauram a perspectiva social, linguística, política, cultural (e mais), em que se constroem estereótipos de gênero, em nossa sociedade.

Os atos de recortar e colar, na elaboração de obras de arte, foram muito usados pelas vanguardas históricas, em especial pelo Dadaísmo, que consagrou esse procedimento com a divulgação de uma receita para se fazer poesia, no hoje antológico poema-manifesto de Tristan Tzara⁹². No entanto a escolha da ferramenta de busca mais utilizada do mundo, que possui um sistema de resultados baseados em *links* mais acessados, afasta-se da colagem dadaísta – a qual pretendia explicitar a impossibilidade de controle racional da criação artística –, revelando nuances de um discurso contemporâneo marcado por ideologias patriarcais.

A palavra colagem vem do verbo francês “coller” (colar). Para Marjorie Perloff, a colagem é já “[...] um emblema do jogo sistemático da diferença, a *mise en question* da representação, que é inerente a sua estrutura verbo-visual” (PERLOFF, 1993, p. 107) e implica: ruptura entre gêneros, mistura de matérias e referências, descontinuidade, fragmentação e deslocamento. Assim como ocorre na revista *Ceci y Fer*, a colagem é usada para reordenar referências e subverter a noção de arte elevada, fruto da autoria controlada por um sujeito posto acima de suas circunstâncias, guiado pela busca do bem e do belo. Para discutir tal processo de colagem, levando em consideração as implicações relativas às questões de gênero, são importantes como fundamentação teórica, textos de Bakhtin (2012); Antoine Compagnon (2007); Judith Butler (2013); Monique Wittig (2017); Elizabeth Grosz (2000), entre outras/os.

3.3.1 Poesia e internet: "3 poemas com o auxílio do google"

O *google* é a ferramenta de busca mais utilizada no mundo, consultamos esse *site* para encontrar informações sobre os assuntos mais diversos, desde uma receita, uma letra de canção, uma biografia, até uma pesquisa acadêmica. Angélica Freitas (2016) conta que decidiu pesquisar no *google* o episódio no qual Paul Verlaine saca um revólver e dá um tiro em Arthur Rimbaud. A partir dos resultados encontrados, em inglês, ela compôs o poema “love (a collage)”, o que deu origem a sua primeira googlagem. Depois veio uma inquietação em saber, segundo os textos da internet, o que a poesia não era. Desse modo, teve origem

⁹² Essa é uma contradição insuperável das vanguardas, o que é feito para chocar pode ser, afinal, incorporado e talvez domesticado.

outra googlagem intitulada “a poesia não”, publicada no blog da poeta, *tome uma xícara de chá*⁹³. Em 2012, ao escrever poemas do seu segundo livro, Freitas começou a buscar, no *google*, textos sobre o corpo feminino:

Queria saber como eram escritos, com que palavras, com que autoridade. Um dia coloquei no Google “A mulher é” – vai que obtivesse alguma resposta interessante. Fui copiando e colando os resultados para talvez montar um poema mais tarde. Ao ler o material que havia juntado, percebi que nem fazia falta dar-lhe uma “ordem”. Não havia como ficar menos ou mais absurdo do que aquilo. Permaneceu inédito. Foi um teste, o embrião da série “Três poemas com o auxílio do Google” (“A mulher vai”, “A mulher quer”, “A mulher pensa”), que acabou sendo publicada no livro. (FREITAS, 2016, p. 354)

Os textos encontrados instauram o absurdo. O projeto, inicialmente adiado, foi retomado depois de algum tempo, e foram, então, selecionados fragmentos de texto, depois, combinados e transformados, pela escrita, nos versos dos três poemas, que procuram dar uma “ordem” a essa busca na desordem da poesia. Esse mecanismo de composição, como dito, põe em xeque o fazer poético e as ideias de autoria como expressão da personalidade única da autora ou como algo original, propriedade e originalidade, já que a poeta se vale de frases escritas por outros/as na internet para compor o seu próprio poema.

Diversos/as teóricos/as discutiram essas noções. Bakhtin afirma que “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.” (BAKHTIN, 2011, p. 272). Essa proposição, que não se aplica exclusivamente à literatura, permite refletir sobre as teorias do dom, que atribuem ao autor ou à autora o controle do seu enunciado e leva a percepção da escrita para o campo do talento inexplicável e do mistério mistificador da ação do/a artista, inspirado/a pelas musas. Desse modo, todo texto dialoga com textos anteriores – inserindo-se nessa ampla corrente de enunciação –, para estabelecer uma relação de concordância (parcial ou não) ou de refutação, o que torna questionável a noção de originalidade. Assim, todo enunciado se orienta para uma resposta. Todo diálogo, seja ele face a face ou não é uma resposta a um enunciado anterior, “tudo já está dito”.

A cadeia dialógica que anima toda a língua na perspectiva bakhtiniana (2011) pode ser pensada, em termos mais restritos de escrita literária, a partir de Antoine Compagnon, que compara, em *O trabalho de citação* (2007), o fazer poético ao ato de recortar e colar, para ele, “escrever é sempre reescrever, não difere de citar”. (2007, p.41). Seguindo a perspectiva de que toda escrita é uma reescrita, o autor postula:

⁹³ Este blog pode ser acessado através do link <http://www.loop.blogspot.com> acesso em 20 de abril de 2019, às 20h10.

Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença do outro: toda escrita é colagem, glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 2007, p. 39).

Recortar e ler, aqui, são atos correlatos, o essencial da leitura, portanto, é o que eu recorto, o que eu cito, e é por isso que toda leitura é única, pois os fragmentos selecionados e combinados por mim, não necessariamente serão os mesmos escolhidos por outras/os leitoras/es ou até mesmo por mim em uma nova leitura; assim, toda leitura é, em alguma medida, uma reescrita.

3.3.2 “Era uma vez uma mulher e ela queria falar de gênero”

Um útero é do tamanho de um punho foi escrito como uma espécie de estudo sobre as mulheres, como sempre destaca Angélica Freitas, em entrevistas e depoimentos. O livro se organiza em espiral, ou seja, em um movimento de expansão não conclusivo, não fechado como seria um círculo, em torno de uma pergunta central: “o que é uma mulher?”. “Eu acredito na poesia como investigação” (2017, 6:50), afirma Freitas, em uma entrevista, desta vez para o portal *estratégias narrativas*⁹⁴, ao dizer que o livro foi escrito para suprir uma necessidade de leituras sobre o que é uma mulher. Investigar, por meio da escrita de um livro, o que é “ser mulher” coloca em cena diversas questões que passam necessariamente pelo corpo e suas configurações estéticas, éticas, políticas. A partir dessa inquietação contínua, Angélica Freitas começa a pesquisar diversos textos que tentam definir a mulher. O título do livro, inclusive, foi retirado de um texto da internet que trata do aparelho reprodutor feminino. A autora diz que, depois de lê-lo, ficou ecoando em sua cabeça a imagem de “um útero é do tamanho de um punho fechado”, que a levou para as imagens de luta e resistência tão comuns em cartazes de grupos feministas, defensores de direitos humanos, civis e trabalhistas. Provocada pelos textos encontrados nessas pesquisas, Freitas escreveu diversos poemas que abordam ironicamente estereótipos atribuídos às mulheres, quase sempre se valendo do discurso vigente na subjetividade dominante do senso comum, a fim de explicitar as estratégias e procedimentos do pensamento machista vigente, em um processo de ironia interdiscursiva (HUTCHEON, 2000). Desse modo, deslocando e questionando sentidos que

⁹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDgloKrGbrE>. Acesso: 11 de setembro de 2018 às 10:20

parecem naturalizados⁹⁵, não só de gênero, mas, ao mesmo tempo, de autoria, de poesia, de escrita e de leitura, do mundo e do poema, tratadas de modo indissociável.

Nessa investigação em que navega pelo território fluido e impossível de ser conhecido de modo total da *web*, pois está em contínua transformação, com acréscimos, mudanças e deslocamentos, a poeta elabora "3 poemas com o auxílio do google". Nesses poemas colagens, nessas googlagens, estereótipos de gênero são explicitados, são colados fragmentos selecionados dos resultados das buscas, construindo um quadro, por metonímia — já que cada fragmento levaria a um texto, a outro, a outro —, do vasto repertório de clichês machistas, quando não violentamente misóginos, presentes nos textos da internet, no discurso hodierno. Essas frases recortadas são organizadas em versos, e os verbos escolhidos revelam como as mulheres são (in)compreendidas, em uma ampla corrente enunciativa, em que os temas muitas vezes se repetem, traço de um discurso estereotipado, a repetição é uma das suas estratégias de naturalização do discurso ideológico, que visa também impedir a reflexão, vencendo, antes, por cansaço do que por consistente argumentação, ou como se diz: *vencendo no grito*.

Nos três poemas, a utilização da anáfora replica essa repetição e visa exaurir essas pretensas verdades. Ao mesmo tempo, a anáfora encena o movimento em espiral, já referido, da constante tentativa de apreensão e seu fracasso, da complexidade da mulher, cuja imagem está imersa (ou afogada) em um mar de discursos controladores e, não raro, redutores e preconceituosos. Assim, em todos os poemas desta seção, os versos se iniciam com o sintagma formado pelo artigo “a” seguido do substantivo “mulher”, acrescidos de um verbo no presente do indicativo (*vai, pensa, quer*). O primeiro poema da seção inicia o movimento de busca, significativamente, com o verbo “ir”, referência a uma mulher hipotética, presente nos textos lidos e recortados, e também à esta mulher poeta que começa seu próprio percurso, seu trânsito de recorte e colagem:

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

⁹⁵ “Não é que a ironia cria comunidades ou grupos fechados; em vez disso, eu quero argumentar que a ironia acontece porque o que poderia ser chamado de ‘comunidades discursivas’ já existe e fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição de ironia.” (HUTCHEON, 2000, p. 37)

a mulher vai dormir
 a mulher vai ao médico e se queixa
 a mulher vai notando o crescimento do 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 a anestesia
 a mulher vai se casar, ter filhos, cuidar do marido e das crianças
 a mulher vai a um curandeiro, com um grave problema de [hemorroidas
 a mulher vai sentindo-se 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
 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, 2012, p. 69 e 70)

A anáfora “a mulher vai” indica um certo vaticínio sobre o “destino” da mulher, ao mesmo tempo em que incorpora ao poema o processo de repetição, que busca inserir a mulher em um estereótipo, em uma camisa-de-força de sua inserção e constituição como sujeito em uma sociedade patriarcal. Simone de Beauvoir (2016), em sua célebre frase, afirma que “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). A mulher estaria, portanto, em um intervalo: seria um espaço entre o macho e o castrado, não tem um lugar definido, seu. Essa configuração intervalar é acentuada pelo processo escolhido para composição desses poemas, entre a pesquisa no *google*, repositório de inúmeros discursos, e a escrita do poema, tentativa de dar ordem ao caos. Esse destino construído culturalmente por uma lógica patriarcal, como sabemos, impõe papéis sociais: a mulher irá casar, ter filhos; irá cuidar do marido, das crianças, da casa, ou seja, irá, de modo restrito, ocupar – e se ocupar da – a esfera doméstica.

Há um movimento temporal, na dinâmica da sucessividade que organiza os versos, que vai da juventude à maturidade, passando por estágios previstos para a vida de uma mulher que adere ao prazer, depois se priva dele para cuidar da casa, do marido e dos filhos, até chegar, nos versos finais, às ações de ruptura e contraposição ao modelo previsto pela ordem

patriarcal. O poema começa indicando atividades que dariam prazer à mulher, tanto relacionadas ao lazer (“a mulher vai ao cinema”), quanto ao prazer sexual, ironizado na incorporação do discurso auto-celebrativo masculino, no final, “louca por você” (“a mulher vai sentir prazer/ a mulher vai implorar por mais /a mulher vai ficar louca por você”). A partir do verso 8, a mulher do poema sai do espaço do prazer e entra no campo semântico da reprodução, com a chegada da gravidez, o que a conduz ao âmbito da família e da casa: “a mulher vai se casar, ter filhos, cuidar do marido e das crianças”. Esse poema tem, portanto, uma organização narrativa: após o prazer, vem o casamento, a gravidez, seguidos da insatisfação com a vida doméstica, explícita nos versos: “a mulher vai sentindo-se abandonada”, numa gradação cujo ápice: “a mulher vai se arrepender até a última lágrima”.

Em seguida, a inclusão, ou reclusão, da mulher na esfera do privado torna-se ainda mais evidente no verso: “a mulher vai para dentro de casa preparar a mesa”, a menção ao espaço interior, ao lado de dentro da casa, remete novamente ao papel tradicional da dona de casa e permite subentender que o exterior – o lado de fora – é o espaço masculino, na lógica dos binários de gênero que o poema ironiza. Esse binário *fora x dentro* – que evoca também o espaço público e o privado – é um dos vários que perpetuam uma lógica de divisão que hierarquiza e privilegia um termo em detrimento do outro: “O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa.” (GROSZ, 2000, p. 47).

Uma inversão irônica dos estereótipos de gênero ocorre nos versos finais: “a mulher vai para o trabalho e deixa o homem na cozinha / a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos”, subvertendo os papéis tradicionais de gênero numa relação heteronormativa, culminando com um desfecho que pode ser considerado utópico: “a mulher vai ganhar um lugar ao sol / a mulher vai poder dirigir no afeganistão”. Tendo em vista que são negados os direitos básicos às mulheres afegãs – a maioria delas, submetida a um violento controle religioso e social, sequer frequenta a escola e grande parte atua apenas na realização das atividades domésticas –, pensar que a mulher um dia vai poder dirigir nesse país se configura como uma utopia, pois nem mesmo as mulheres estrangeiras podem dirigir no Afeganistão⁹⁶.

O movimento em espiral associa o primeiro ao segundo poema da seção. Neste, reaparecem alguns temas do primeiro: o casamento, a maternidade e os cuidados com a família, desta vez relacionados ao verbo “pensar”.

⁹⁶ Cf: <http://www.dgabc.com.br/Noticia/230583/mulheres-estrangeiras-nao-podem-dirigir-no-afeganistao>

a mulher pensa
 a mulher pensa com o coração
 a mulher pensa de outra maneira
 a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
 a mulher pensa será em compras talvez
 a mulher pensa por metáforas
 a mulher pensa sobre sexo
 a mulher pensa mais em sexo
 a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço
 [com todos
 a mulher pensa muito antes de fazer besteira
 a mulher pensa em engravidar
 a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à
 [carreira
 a mulher pensa nisto, antes de engravidar
 a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
 a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
 a mulher pensa que sabe sobre homens
 a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
 a mulher pensa primeiro nos outros
 a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
 a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na
 [maquiagem
 a mulher pensa no que poderia ter acontecido
 a mulher pensa que a culpa foi dela
 a mulher pensa em tudo isso
 a mulher pensa emocionalmente
 (FREITAS, 2012, p. 71)

O verbo de movimento “ir” do primeiro poema é substituído pelo verbo “pensar”, movimentos do corpo e da mente se encontram, nessa organização, que continua discutindo os estereótipos de gênero ligados às mulheres. Acentuando, assim, uma das dicotomias de gênero mais conhecidas, o par que opõe mente e corpo. O primeiro verso une coração e mente: “a mulher pensa com o coração”. Retoma-se, assim, uma clivagem histórica em que as mulheres foram associadas à emoção, à sensibilidade, à delicadeza, o que culmina com a expressão “sexo frágil”. Em contrapartida, os homens foram associados à razão, à força, ao intelecto.

Elizabeth Grosz (2000) postula, em seu famoso ensaio “Corpos reconfigurados”, que a dicotomia *mente e corpo* serviu para contribuir com a exclusão e mistificação das mulheres. Para ela, a opressão patriarcal vincula as mulheres aos seus corpos muito mais intimamente que os homens aos deles, e tenta justificar essa identificação, limitando os papéis sociais das mulheres a termos biológicos; tendo como base o essencialismo, o naturalismo e o biologismo. Esse procedimento busca encerrar (prender) a mulher em uma esfera privada,

doméstica, e em um destino pretensamente biológico, natural, portanto, inelutável. Nessa perspectiva binária, a maternidade seria um dos fatores biologizantes e limitadores, assim como continuamente reforçado em filmes, livros, peças publicitárias.. De acordo com Grosz (2000):

A oposição macho/fêmea tem sido intimamente aliada à oposição mente/corpo. Tipicamente, a feminilidade é representada (explícita ou implicitamente) de uma de duas maneiras nesse cruzamento de pares de oposição: ou a mente é tornada equivalente ao masculino e o corpo equivalente ao feminino (e, assim, de antemão excluindo as mulheres como sujeitos do conhecimento, ou filósofas) ou a cada sexo é atribuída sua própria forma de corporalidade. (GROSZ, 2000, p. 68)

A especificidade supostamente corporal — como se o corpo não fosse ele mesmo uma construção de distintos discursos — das mulheres é, portanto, usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas desiguais dos dois sexos, em que os corpos das mulheres seriam previamente incapazes das realizações masculinas, “sendo mais fracos, mais expostos à irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos.” (GROSZ, 2000, p.69).

De acordo com a teórica australiana, essa dicotomia *mente e corpo* se relaciona a várias outras para além de macho e fêmea: *razão e paixão, dentro e fora, sensatez e sensibilidade*, entre outras, amplamente exploradas por filmes, livros, pinturas, esculturas... Dizer que “a mulher pensa com o coração”, como vimos, é reforçar um pensamento dicotômico e essencialista que tenta se justificar pela biologia para incluir as mulheres na categoria de “frágeis”.

O segundo verso do poema reforça novamente essa lógica: “a mulher pensa de outra maneira”. Haveria uma maneira padrão de pensar, e esse padrão seria masculino. Em outras palavras, teria a mesma equivalência dizer: “a mulher pensa diferente do homem”. No discurso da subjetividade dominante, a mulher é aqui representada como um Outro⁹⁷, o diferente, sempre tomando como ponto de partida o masculino como modelo ideal. Em seguida, a mulher é associada àquela que não pensa, voltando para o binário *corpo e mente*, em que a razão é masculina: “a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante”, para logo após alinhá-la à futilidade, ao consumismo: “a mulher pensa será em compras talvez”. O verbo “será” e o advérbio “talvez” atuam como operadores da ironia, na medida em que reportam ao *possível* o que seria tido como *óbvio e previsível*.

⁹⁷ Em *O Segundo Sexo* Simone de Beauvoir elabora uma crítica contundente contra a visão machista que encara a mulher como “Outro” em sentido negativo (com relação ao masculino), não reconhecida como alteridade positiva, com características próprias e independentes das imposições masculinas. (BEAUVOIR, 2016)

Nos versos de 6 a 9, a dimensão sexual da mulher vem à tona e também a preocupação de ser julgada pelas preferências sexuais; depois de “pensar em sexo”, “a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos”. Nos versos de 10 a 13, surge mais uma vez o tema da gravidez. Ao passo em que pensa em engravidar, a mulher pensa, também, em “se dedicar integralmente a uma carreira” e tenta pensar nisso antes de engravidar, o que remete à injusta divisão sexual do trabalho, na qual concerne à mulher a responsabilidade sobre os filhos e as atividades domésticas. A mulher não consegue conciliar a dedicação integral a uma carreira com a maternidade, pois ela é, quase sempre, a principal responsável pelos cuidados com as crianças e pelo trabalho reprodutivo em geral. Nos versos 16 e 17: “a mulher pensa que deve ser uma supermãe perfeita / a mulher pensa primeiro nos outros”, a idealização da maternidade volta a aparecer, não basta pensar em ser mãe, há que ser “supermãe perfeita”, o que implica abrir mão de si em função dos filhos, seguindo essa lógica machista.

Nos versos 18 e 19, a mulher é relacionada novamente a assuntos triviais, associados pelo senso comum à futilidade, tais como os cuidados com a beleza e a aparência, mais uma vez, com o corpo como superfície para ser vista e apreciada pelos outros. Nos versos finais, o poema retorna ao campo semântico do binário *corpo e mente*. O último verso retorna de modo circular ao ponto de partida; “a mulher pensa emocionalmente”, se articulando diretamente ao primeiro: “a mulher pensa com o coração”, mantendo a mulher ironicamente no estereótipo de fragilidade e sensibilidade.

Depois de “ir” e “pensar”, vem um poema, o último da seção, em que emerge o verbo “querer”, que aborda diretamente a questão do desejo, pois “querer algo” se relaciona semanticamente a “desejar”, a “aspirar a alguma coisa”. Mais uma vez, o que o senso comum, guiado pelo discurso heteronormativo, pensa sobre os desejos das mulheres recai em diversos clichês, muitos dos quais já apareciam nos dois poemas anteriores, como veremos abaixo.

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 quer 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 ter 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, 2012, p. 72)

O verso que abre o poema indica o desejo da mulher de ser amada, que se liga ao primeiro verso do poema anterior, “a mulher pensa com o coração”. A centralidade do amor é, assim, reforçada, nessa cadeia dialógica que apreende um dos principais recursos de imposição de um conjunto de ações e escolhas. Nessa perspectiva, tudo deve ser feito para que seja alcançado um dos mais fortes valores da nossa sociedade: o amor, algo que parece da ordem do inquestionável, profundamente aceito e bastante difundido. Freitas expõe esse mecanismo, trazendo para o centro do seu poema, como valor de abertura em dois poemas, portanto, indicando seu lugar de fundamento e origem, o uso reiterado da sociedade de consumo da noção de amor.

Os versos seguintes revelam que o desejo amoroso está sempre ligado ao masculino: “a mulher quer ser amada / a mulher quer um cara rico / a mulher quer conquistar um homem / a mulher quer um homem”. Não há no poema um verso “a mulher quer uma mulher”, o que nos leva a pensar que a subjetividade dominante – sem perder de vista que esses versos foram recortados de frases do *google* – pensa a heterossexualidade como única relação possível, ou, ao menos, como relação exemplar, principalmente para as mulheres.

Diversas teóricas feministas discutiram a heterossexualidade compulsória como um problema central nas questões de gênero. É a manutenção dessa norma que implica padrões de comportamento sociais femininos e masculinos; que nega a existência de relações homossexuais e lesboafetivas; e que prevê uma ordem compulsória entre sexo, gênero e desejo. Adrienne Rich em seu famoso ensaio "Heterossexualidade compulsória e existência lésbica" (2012) atribui a crença do senso comum de que a maioria das mulheres são heterossexuais devido ao apagamento da existência da lésbica:

A suposição de que “a maioria das mulheres são heterossexuais de modo inato” coloca-se como um obstáculo teórico e político para o feminismo. Permanece como uma suposição defensável, em parte porque a existência lésbica tem sido apagada da história ou catalogada como doença, em parte porque tem sido tratada como algo excepcional, mais do que intrínseco. Mas, isso também se dá, em parte, porque ao reconhecer que para muitas mulheres a heterossexualidade pode não ser uma “preferência”, mas algo que tem sido imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, o que é um passo imenso a tomar se você se considera livremente heterossexual “de modo inato”. (RICH, 2012, p. 19).

Essa postulação de Rich dialoga com o poema, pois nos textos encontrados por Angélica Freitas no *google* sobre os desejos das mulheres não aparece o desejo por outra mulher, revelando esse apagamento da existência lésbica e confirmando que a sexualidade lésbica ainda é tratada pela via da excepcionalidade e não como algo natural e intrínseco.

Para Monique Wittig (2017), há um pensamento *straight* que funciona como um “conglomerado de toda sorte de disciplinas, teorias e ideias correntes [...]” (WITTIG, 2017, p. 268) e que universaliza sua produção de conceitos em leis gerais que se pretendem verdadeiras em todas as sociedades, em todas as épocas, para todos os indivíduos.

Esse pensamento *straight* e sua pretensão de universalidade implicam na dificuldade em conceber uma sociedade em que a heterossexualidade não seja ordenadora de todas as relações humanas e “sua própria produção de conceitos e processos que escapam à consciência” (WITTIG, 2017, p. 269). Essa sociedade *straight* tem a necessidade de que exista um diferente/outro para a manutenção de sua própria lógica. “[...] o conceito de diferença entre os sexos constitui ontologicamente as mulheres em diferentes/outros. [...] essa característica ontológica da diferença entre os sexos afeta todos os conceitos que são parte do mesmo conglomerado” (Idem, p.270). Desse modo, “Homem” e “Mulher” são conceitos que só existem em função de uma heterossexualidade compulsória. Wittig chega a afirmar que a lésbica não seria uma “Mulher”, na medida em que rompe com essa norma, deixando de se definir nos termos de uma oposição binária. Em diálogo com ela, Judith Butler afirma: “Se a lésbica refuta a disjunção radical promovida por Wittig entre as economias heterossexual e homossexual, então já não é mais uma lésbica? [...]” (2013, p. 183) e continua: “Pode-se entender a sexualidade lésbica como contestação não só das categorias de ‘sexo’, ‘mulheres’ e ‘corpos naturais’, mas também de ‘lésbica?’” (BUTLER, 2013, p. 183 e 184). Para Butler, a estratégia mais eficaz é a completa apropriação e deslocamento das categorias de

“identidade”, com o intuito de problematizar constantemente essa categoria, sob qualquer uma de suas formas⁹⁸.

No poema, a lógica heteronormativa da subjetividade dominante é exposta, quando tenta inviabilizar a possibilidade de a mulher querer outra mulher, reforçando um desejo exclusivo pelo homem. Nos versos que seguem, o desejo sexual da mulher é pensado em comparação ao desejo masculino, sempre como ponto de partida, o que submete a mulher ao lugar do diferente/outro, problematizado por Wittig: “a mulher quer sexo/ a mulher quer tanto sexo quanto o homem”. A vontade de sexo é relacionada à mesma vontade do homem, evocando o estereótipo de homem como sujeito do desejo e mulher como objeto do desejo.

Nos versos de 8 a 13 o estereótipo de mulher submissa volta à cena: “a mulher quer ser possuída / a mulher quer um macho que a lidere” o que resulta no casamento, tido como objetivo maior da mulher numa lógica patriarcal, seguindo os padrões da heterossexualidade compulsória: “a mulher quer casar/ a mulher quer que o marido seja seu companheiro / a mulher quer um cavalheiro que cuide dela”. No verso seguinte, a mulher retorna ao campo semântico da dona de casa, responsável pelos filhos e pelo lar: “a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar”. A partir do verso 14, a relação heterossexual que a mulher vinha construindo, no poema, começa a ser quebrada. A mulher passa a querer discutir a relação, a querer ser ouvida. Depois da crise na relação, ela começa a pensar em si mesma: “a mulher quer estabilidade” e logo se torna consumidora: “a mulher quer Nextel / a mulher quer ter um cartão de crédito”. O desejo que no começo do poema era sexual, no final se torna um desejo de consumo, sobretudo depois da separação: “a mulher quer separar / a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais”, o que culmina com o desfecho irônico e trágico: “a mulher quer se suicidar”.

Depois de desejar o homem, o sexo, o casamento, de viver a submissão, ela começa a pensar em si mesma, entrega-se ao consumo e quer morrer. O suicídio parece a única opção, pois não há saída. Quando a mulher começa a ter uma espécie de consciência de sua submissão e passa a querer ser valorizada e respeitada, como está explícito no verso 24, ela deseja em seguida se separar, decidir e consumir mais e depois deseja a morte. A impossibilidade de reverter a ordem patriarcal e heteronormativa culmina com o desejo de morrer.

⁹⁸ Concordo com as postulações de Butler (2013), mas acredito que a noção de Wittig (2017), apesar de suas limitações, pode ser usada estrategicamente, em alguns momentos, para dar visibilidade ao apagamento da existência lésbica e como crítica à heteronormatividade. O movimento feminista da Argentina, Ni Una Menos, por exemplo, incorpora essa divisão e sempre cita em seus documentos “mujeres y lesbianas” como categorias distintas.

A poesia de Angélica Freitas interpela as várias tentativas de definições de mulher e acentua o que essas (in)definições têm de construído e de absurdo. Sua poesia pesquisa, recorta e cola fragmentos de textos que, metonimicamente, levam-nos a uma espiral de discursos de diversas áreas do conhecimento que buscam fixar e difundir uma definição de mulher. Esse movimento nos lança em um redemoinho, em que podemos vislumbrar, em movimento: o absurdo, a violência, a futilidade, as dicotomias naturalizadas e autorizadas por parte do discurso científico.

Ao longo dessa série de poemas, vimos que diversos estereótipos de gênero são explicitados revelando que o discurso sobre as mulheres, na internet, é (in)formado, como não poderia deixar de ser, por uma visão machista e patriarcal, que, tradicionalmente, insere, ou estimula, a mulher a ocupar, e a se ocupar do cuidado com o espaço privado, em oposição aos homens, que há muito conquistaram o direito de atuar no espaço público, nos lugares de poder e comando. A seção de *Um útero é do tamanho de um punho* aqui analisada dialoga com outros poemas presentes no livro que, em suas sete seções, problematiza diversas questões relacionadas ao corpo das mulheres e ao seu papel na sociedade estruturalmente machista e patriarcal, em que vivemos, escrevemos, lemos. Freitas não pretende indicar uma solução desses problemas, em sua leitura transmutada em escrita, ela expõe os problemas através do discurso que tenciona ironizar; tornando mais evidente o absurdo que o informa.

Reunindo trechos de textos sobre o que é “a mulher”, e os reorganizando em poemas, Angélica Freitas sai da esfera do discurso pretensamente verdadeiro e mostra o texto poético em sua dimensão política, de combate e de reflexão. Até mesmo a escolha de “mulher” no singular já aponta para uma idealização dos sujeitos femininos, pois “mulher” não representa uma categoria concreta, na medida em que não há uma mulher ideal/universal que possa ser compreendida de maneira totalizadora, sendo mais adequado pensar em “mulheres”, com suas implicações específicas de raça e classe. Se seguimos com Bakhtin (2011) e pensamos o enunciado como resposta a uma corrente de enunciados anteriores, perceberemos que este discurso responde a uma série de clichês e estereótipos vigentes, construídos historicamente, sobre o papel das mulheres na sociedade.

Essa poesia de investigação sobre o que é ser mulher é ela mesma um ato de resistência contra a tentativa de fixar as mulheres no espaço restrito do privado, que implica os cuidados com o lar, com os filhos – já que a maternidade aparece nesse discurso heteronormativo como uma compulsão, um destino inescapável das mulheres –, a manutenção das atividades domésticas e tenta privá-las da disputa nos espaços de poder, político, científico, literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

não queria fazer uma leitura
equivocada
mas todas as leituras de poesia
são equivocadas
(Angélica Freitas)

A história das mulheres na literatura vem sendo reescrita, após vários anos de apagamento na historiografia literária, graças aos esforços da crítica literária feminista. Desde os trabalhos de resgate das que ficaram esquecidas, até a apreciação crítica dos textos de escritoras contemporâneas, hoje, a crítica literária feminista ocupa um espaço importante no âmbito dos discursos que leem a literatura a partir de lugares não hegemônicos. Essa visada feminista permite ressignificar conceitos cristalizados e ampliar o leque daquilo que é compreendido como literatura. A definição do que pode ser literatura sempre tem relação com o tempo, o lugar, e os sujeitos que se propõem a defini-la e não é, de modo algum, arbitrária. Se durante muito tempo, todas as escritas vinculadas à intimidade foram estigmatizadas, isso se deve ao fato de que esses gêneros eram escritos, em sua maioria, por mulheres, que tiveram muito menos acesso aos espaços públicos, ao longo da história, que os sujeitos masculinos. Uma mulher encerrada no espaço da casa, ocupada com as tarefas de cuidado, sobre o que poderia escrever? Não se trata aqui de falta de imaginação.

O empenho em dissociar a literatura do mundo, pensando-a como discurso fechado em si mesmo, sem relação com as experiências – como queriam o formalismo russo e o *new criticism* –, é um bom exemplo de tentativa de sobrevalorização das produções do homem branco, heterossexual, cisgênero, sujeito por excelência da subjetividade dominante no capitalismo. As mulheres nunca foram o escritor gênio trancado no escritório, enquanto alguém realiza todas as atividades domésticas para ele, como defendia Cecilia Pavón (2019). E se nós não somos esse sujeito autônomo da modernidade, se estamos, quase sempre, implicadas com o cuidado com os outros, evidentemente, nossas preocupações serão outras. Fernanda Laguna se pergunta em um poema intitulado “Una mujer como yo por ejemplo”: “Una mujer/ no merece/ su tiempo/ para dedicarse/ a las cosas que le interesan.// Porque.../ ¿Es que las cosas que le interesan a una mujer no son interesantes?” (LAGUNA, 2012, p. 124). Os assuntos que interessam a muitas mulheres foram, durante muito tempo, pensados como questões desimportantes, assim surge a denominação “confessional” para abrigar tudo aquilo que se escreve a partir da experiência. Não se trata de querer essencializar o

pensamento das mulheres, como se todas nós estivéssemos preocupadas com as mesmas coisas, mas algumas questões atravessam a maioria de nós, estão enraizadas através de reiteraões de papéis de gênero que nos são atribuídos em sociedades patriarcais como a nossa.

Nesse sentido, acredito numa crítica literária que se faz com o poema, em vez de determinar como ele deveria ser. O papel da crítica não é julgar o que é ou não literatura. Essa ideia patriarcal que estabelecia modelos de conduta aos quais as poetisas deveriam se adequar contribuiu muito para o apagamento da escrita de mulheres, que não atendiam as exigências formuladas pela ideia de “autor gênio”, por si só tão masculina, branca e heterocentrada. Aposto numa crítica literária que se faz a partir da reflexão a respeito do poema, que existe em função do poema, para entendê-lo e ampliar suas possibilidades de leitura, que são sempre múltiplas e infinitas e jamais se esgotam num só texto crítico.

A institucionalidade que representa a crítica literária serviu de base para a política de diversas editoras que tinham o poder de determinar o que seria ou não publicado e, assim, quem seria ou não lido/a. De tal modo que as mulheres souberam se apropriar de outros suportes, de formas alternativas de circulação, para tornar públicos os seus poemas e resistir nesse campo da literatura. Fernanda Laguna e Cecilia Pavón fundaram sua editora em fotocópias, Angélica Freitas publicava seus poemas no *blog*. Essas circulações alternativas resultaram na formação de outro público leitor e as levaram às editoras. Hoje, todas elas publicam em editoras maiores e são consideradas poetisas importantes de suas respectivas gerações. Essa “canonização” que suas poesias conheceram se deveu tanto a suas atitudes desafiadoras diante do sistema patriarcal que está por trás da escrita e publicação do texto literário, como pelo trabalho da crítica feminista que se dedica a fazer apreciações de suas obras.

A proliferação de editoras independentes, no Brasil e na Argentina, as diversas redes sociais, reconfiguram os modos de circulação de poesia. Hoje, há inúmeras páginas em redes como o *Instagram*, dedicadas a postar poemas diariamente, que possuem milhares de seguidores. Isso indica que há um público interessado na leitura de poesia, além disso, muitas dessas páginas são dedicadas exclusivamente à publicação de mulheres. A poesia não está mais restrita ao espaço do livro impresso, circula nos *slams*, nas redes sociais, nas canções, nos muros das cidades, o que beneficiou as literaturas escritas por grupos antes marginalizados, tais como mulheres, dissidências de gênero e pessoas não brancas.

Conforme postula Josefina Ludmer (2009), quando a literatura perde sua autonomia, não faz mais sentido pensá-la com critérios tradicionais como autor e obra. O conceito

canônico de obra, como um discurso unitário, fechado, associado a uma autoria quase exclusivamente individual, cai por terra, abrindo espaço para textos descentralizados, descontínuos, não só pelo seu suporte, como também pela sua concepção e seu processo de composição. Ao fundar *Belleza y felicidad*, Fernanda Laguna e Cecilia Pavón provaram que para ser poeta, hoje, basta publicar, e aqui publicar pode ser apenas autoeditar seu texto em uma fotocópia: “una poesía es algo que se escribe para abajo” (LAGUNA, 2018B, p. 92), afirma Laguna, ao passo que Pavón diz: “um poema es cualquier cosa” (PAVÓN, 2012, p. 44). A *qualquerização* do discurso literário expõe a inviabilidade do pensamento hegemônico para pautar a produção contemporânea, que escapa a muitas tentativas de ser enquadrada sob determinados gêneros ou critérios.

Os versos de Angélica Freitas, presentes nesta epígrafe, “não queria fazer uma leitura/ equivocada/ mas todas as leituras de poesia/ são equivocadas”, remetem à ideia de que todas as leituras de poesia são equivocadas, pois não há uma leitura correta. Tentei aqui, a partir das poesias de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón e Angélica Freitas, explicitar os diversos mecanismos que as mulheres articularam como meio de resistência para sobreviver no mundo da literatura. Essas poéticas dessacralizadoras põem em xeque todo o funcionamento dominante das condições de produção, circulação e recepção do texto literário. Elas fissuram consensos, deslocam sentidos, forçam suas/seus leitoras/es a repensar o que é um poema, o que é ser poeta, produzindo assim uma subjetividade alternativa que se confronta com a subjetividade dominante do capitalismo, pois fratura seus critérios: “la poesía es la forma arte/ de lo que viene después del capitalismo.” (PAVÓN, 2020, p.23), diz Cecilia Pavón em seu livro mais recente.

As dessacralizações operadas por Cecilia Pavón, Fernanda Laguna e Angélica Freitas têm as suas particularidades. Ao passo que as duas argentinas se apropriam de conceitos antes visto como negativos e os ressignificam, tal como fizeram com a fragilidade, Angélica Freitas aposta no caminho da contestação e da exposição dos absurdos desse discurso que pretende nos domesticar e nos controlar. Ambas são estratégias importantes adotadas por elas para se confrontar com a tradição hegemônica que pretende determinar o que é ou não literatura. Os estudos de gênero também vêm usando essa estratégia para desarmar o discurso violento e patriarcal, a partir da ressignificação de conceitos como o *queer*, que tinha em sua origem uma conotação negativa.

Aqui, outros atributos são valorizados na concepção do poema: o confessional é muito bem-vindo, o vínculo do texto com a vida, com as emoções, sobretudo nas poesias de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón. Afastando-se dos modelos canônicos que se pretendem como

verdade universal e incontestável, essas poéticas apostam na incerteza, na instantaneidade, na dúvida. A fragilidade deixa de ser um aspecto negativo e passa a ser um motor de escrita. Escrever a partir da vulnerabilidade, recusar as certezas, recusar os critérios que cristalizam o que é o “bom gosto”, apostar no mal feito, tal como um bordado mal acabado que deixa seus remendos à mostra.

Esta tese começou a ser escrita depois de um golpe de Estado que destituiu a primeira presidenta deste país, uma ex-presa política torturada pela ditadura civil-militar brasileira, quando ainda era muito jovem. Foi concluída em meio à maior crise sanitária da história brasileira, quando principalmente as mulheres pobres estão sendo profundamente afetadas em seu cotidiano, pela grande carga de trabalho, em casa e fora dela. Há muitos movimentos de luta paratransformar esse mundo, em que nós, mulheres, estamos constantemente sob ameaça, quando não, sob violência explícita. A poesia pode parecer algo frágil diante de tanto horror, mas ela tem se mostrado capaz de gritos que se fazem ouvir de diversas formas, em diversos países. Gritos que iniciam a dança, que chamam à ação, que denunciam a dor, mas que também celebram a invenção de novos projetos políticos, poéticos e éticos. Que algo desses gritos se façam ouvir, ao final deste trabalho. Que algum canto também possa acompanhar a nossa dança de luta e resistência, em busca de um mundo com mais *belleza y felicidad*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias De Cordéis E Folhetos*. Marcia Abreu. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.
- ANDRETA, Barbara Loureiro. ALÓS, Anselmo Pereira. Crítica literária feminista: revisitando origens. In: *fragmentum* n. 49, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARAÚJO, Nara. Repensando, a partir do feminismo, os estudos literários latino-americanos. trad. Eliane Tejera Lisboa In: *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Orgs. BRANDÃO, IZABEL, et al. Florianópolis/Maceió: Edusc/Edufal, 2017.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARBOSA, Adriana de Fátima Araújo. *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*. Curitiba: APRIS, 2019.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BELUCCI, Mabel. Coalizões queer: aborto, feminismo e dissidências sexuais de 1990 a 2005 em Buenos Aires. In: *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile*. Eva alterman Blay e Lúcia Avelar (Orgs). São Paulo: Edusp, 2017.
- BENJAMIN, W. *A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/DIATAT> acesso: 28/3/2020 às 13:55
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994
- BRETON, A. Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001
- BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo*. Trad. Mario A. Marino e Eduardo Altheman. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Cia das Letras, 2016

CRENSHAW, Kimberlé W. *On intersectionality: Essential writings*. The New Press, 2017.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. Antoine. *O demônio da teoria*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

CAMPOS, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Décio. "Plano piloto para a poesia concreta". *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.

DANTO, Arthur C (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad.: Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP.

DE LA CRUZ, Juana Inés. *Obras completas I: Lírica personal*. Org. Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 2016.

_____. *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. Biblioteca universal, 2006. Disponível em: <http://biblioteca.org.ar/libros/132027.pdf>. Acesso: 13/5/2019 às 20:51

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/317-maria-firmina-dos-reis-e-os-primordios-da-ficcao-afro-brasileira-critica> Literafro, 2008. Acesso: 05/05, às 17:41.

FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. In: *História* (São Paulo), v. 29, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221018489020> Acesso: 22/5/2019 às 20:06

FRASER, Nancy et al. *Feminismo para os 99% um manifesto*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

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

_____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Guadalupe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012B.

_____. *A mulher é: uma googlagem*. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 7, 2016. Disponível em:

<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/130/126> acesso: 28 de agosto de 2018 às 19:37.

_____. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. In: *História*, Franca, v. 29, n. 1, p. 345-367, 2010.

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *O que é um autor?* 4.ed. Tradução portuguesa de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2000.

_____. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Martins Fontes: São Paulo, 2001

FUNCK, Susana. Falar a raiva e a (des)construção do feminino. In: *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Ed. Insular: Florianópolis, 2016.

_____. Desafios atuais dos feminismos. In: *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Org. Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Editora. Mulheres, 2014.

GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. Punk: Cultura e Arte. *Varia história*. vol.24 no.40 Belo Horizonte July/Dec. 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200024. Acesso em 10 de novembro de 2020.

GARCIA, Esteban. *Todos putos una bendición*. Buenos Aires: Ediciones Belleza y Felicidad, 1999

GARGALLO, Francesca. Feminismo latino-americano. In: *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Caracas: 2007

GARRAMUÑO, Florencia. La opacidad de lo real. In: *Aletria*. v. 18. jul-dez. Belo horizonte: 2008.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. A infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Trad. Cíntia Schwantes e Eliane Campelo. In: *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Orgs. BRANDÃO, IZABEL, et al. Florianópolis/Maceió: Edufsc/Edufal, 2017.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de Letras* 44, 97-111, 2004.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: *Pensamento feminista hoje. Perspectivas decoloniais*. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: *cadernos pagu*. Trad. Cecília Holtermann n. 14, p. 45-86, 2000.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HAYASHI, Gabriel José Innocentini (2014). *Tensões críticas e culturais em Rilke shake de Angélica Freitas*. 2014. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/4729> último acesso: 20 de março, 20:25.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio*. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1986

HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Trad. Julio Jeha. BH: EdUFMG, 2000.

_____. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

JITRIK, Noé. Canónica Regulatoria y transgresiva. In: *Dominios de la literatura acerca del canon*. Cella, Susana (ed.). Buenos Aires: Losada, 1998.

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

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LAGUNA, Fernanda. *Control o no control*. Buenos Aires: Editorial Mansalva, 2012.

_____. PAVÓN, Cecilia. *Fácil*. Edição da autora. 1998.

_____. *Salvador, Bahía ella y yo*. Buenos Aires: Ediciones Belleza y felicidad. 1999A

_____. *Samanta*. Buenos Aires: Ediciones Belleza y felicidad. 1999B

_____. *Poesía proletaria*. Ediciones Belleza y felicidad. 1999C

_____. *La señorita*. Ediciones Belleza y felicidad. 1999D

_____. *Poesías*. Buenos Aires: Ediciones Belleza y felicidad. 2008

_____. Entrevista concedida a Martín Baigorria y Joaquín Diaz. 2019 Disponível em: <http://flasherito.com.ar/contra-la-inspiracion/> acesso: 18/3/2020 às 20:38

_____. *La princesa de mis sueños*. Buenos Aires: Iván Rosado, 2018A

_____. *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: Página 12, 2018B

_____. *Um chamado telepático de socorro*. Trad. Eduarda Rocha. Rio de Janeiro: Macabéa, 2021 (no prelo)

LASKY, Dorothea. *La poesía no es un proyecto*. Trad. Cecilia Pavón. Santiago: Overol, 2016

LE GOFF, J.; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Transitar para onde? monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. *Rev. Estud. Fem.* vol.20 no.2 Florianópolis May/Aug. 2012. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200016. Acesso em 10 de novembro de 2020.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. In: *Educar em revista*. vol.34 n.70. Curitiba, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.58617>. Acesso em 5 de novembro de 2020.

LIVIO, Tito. *História de Roma: desde a fundação da cidade*. Livro I - A monarquia. Tradução: Mônica Costa Vitorino. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

LOURO, G. L. *Um Corpo Estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria Queer* -2. Ed.; 3ª. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. Propuesta Educativa [en línea]. 2009, (32), 41-45 Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>. Acesso em: 28/3/2020 às 16:36.

_____. *Aqui América Latina*. Uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá: N.9: P. 73-101, 2008

LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos Editorial, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 1996.

MACHADO, Maria das Dores Campos. O discurso cristão sobre a "ideologia de gênero". In: *Revista de Estudos Feministas*. v.16, n. 2. Florianópolis: Edufsc, 2018.

MARTÍ, José. *Nuestra América*. 1891. Domínio Público. Disponível em: http://www.descargaebbooks.com/sigloxx_98/marti/Marti_NuestraAmerica.pdf. Acesso: 14/3, às 16:01.

MAZZONI, Ana e SELCI, Damián. Poesía actual y cualquierización. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2000*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

MENDOZA, Breny. Epistemologias do sul. Trad. Laurenny Lourenço. In: *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Brandão, Izabel (ed.), et al. Florianópolis/Maceió: EdUFSC/Edufal, 2017

MILLET, Kate. *Política sexual*. Trad. Alice Sampaio et al. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

MOSCARDI, Matías. La edición como límite de la literatura. Aproximaciones al catálogo de Belleza y felicidad. In: *Revista El taco en la brea*. Santa Fe: Editorial Universidad del litoral, 2014.

MUZART, Zahidé. *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul;. EDUNISC (V. 1, 1999, 960p. ; V. 2, 2004, 1184p.)

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Recursos editoriales, 2011.

_____. Lixeratura argentina contemporánea: pensamiento queer en antiestéticas do trash. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*. São Paulo: 2018. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/CECILIA_PALMEIRO.pdf Acesso: 28/03/2020 às 16:00.

PAVÓN, Cecilia. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Editorial Mansalva, 2012.

_____. *Once sur*. Buenos Aires: Editorial Mansalva, 2018

_____. *La libertad de los bares*. Buenos Aires: Editorial Mansalva, 2020

_____. *El festival de las lágrimas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2000.

_____. *La euforia*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2000.

_____. *Gonzalo*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2000.

_____. *Ex novio*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2001.

_____. *Gabriela, los hombres y yo*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2001.

_____. *Existe el amor a los animales*. Buenos Aires: Siesta, 2001.

_____. *Hoy enterré la llave de tu casa*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2002.

_____. *Primer beso*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2002.

_____. *Querido libro*. Rosario: Neutrinos, 2018.

_____. *Discoteca selvagem*. Trad. Clarisse Lyra e Mariana Ruggieri. São Paulo: Jabuticaba, 2019

_____. *Todos los cuadros que tiré*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2020.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. 6ª reimpressão. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PÉREZ, PABLO. *El mendigo chupapijas*. Buenos aires: Ediciones Belleza y Felicidad. 1999.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

REIS, Roberto. Canon. In: *Palavras da crítica*. Org. José Luis Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 2012.

_____. "Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão". Trad. Susana Funck. In: *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Brandão, Izabel (ed.), et al. Florianópolis/Maceió: EdUFSC/Edufal, 2017.

ROCHA, Eduarda. *Trânsitos poéticos entre Brasil e Argentina: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, 2016.

ROSETTI, Dalia. *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.

_____. *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

_____. *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

_____. *El fuego entre nosotras*. Buenos Aires: Random House, 2021.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descenramentos/convergências*. Ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017

SCHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SELCI, Damián. MAZZONI, ANA. e KESSELMAN, Violeta. Fernanda Laguna, por una literatura legible. In: *Planta*. Buenos Aires: 2008

SOLNIT, Rebecca. Uma breve história do silêncio. In: *A mãe de todas as perguntas*. Trad. Denise Bottmann. Cia. Das Letras: São Paulo, 2017.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. In: *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, 25(1): 422, janeiro-abril, 2017

SOUTO, Susana. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. Maceió: Ufal, 2008, 157f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Maceió, 2008.

STAMATTO, Maria Inês Sucupira. Um olhar na historia: a mulher na escola (Brasil: 1549 - 1910). *Anais do II Congresso Brasileiro de História da Educação*. Editora da UFRN: Natal, 2002.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Rocco, 2003.

THÉNON, Susana. Ova completa. In: *La morada imposible*. Tomo I. Org. María Negroni e Ana Barrenechea. Buenos Aires: Corregidor, 2001

_____. *Ova completa*. Trad. Angélica Freitas. São Paulo: Jabuticaba, 2019

VIOLETSKI, Lirio. *Concurso de tortas ganadora Sonia*. Buenos Aires: Ediciones Belleza y Felicidad: 1999

WITTIG, Monique. O pensamento straight. Trad. Ana Cecília Acioli Lima. In: *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Orgs. BRANDÃO, IZABEL, et al. Florianópolis/Maceió: Edufsc/Edufal, 2017.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Trad. Waldéa Barcellos. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Souza. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2017

_____. Profissões para mulheres. In: *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

YUSZCZUK, Marina. Arte sin tradición, presentes sin espesor: sobre la relación entre modos de producción y figuraciones de la temporalidad en las poéticas de Belleza y felicidad. In: *Boletim de pesquisa*. Nelic, Florianópolis, v. 13, n. 20, p. 25-45, 2013

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaio*s. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

ANEXO 1: Tradução do poema de Sor Juana Inés de la Cruz

Homens néscios

.....*Argui ser incosequência o gosto e*
*a censura dos homens, que às mulheres*
*acusam do que eles causam*

. Homens néscios a acusar
 às mulheres sem razão,
 sem ver que são a ocasião
 do que as estão a culpar.

..Se com ânsia sem igual
 estimulam seu desdém,
 por que querem que obrem bem
 se as incitam para o mal?

..Combatem sua resistência,
 e em seguida com maldade
 dizem que foi leviandade
 o que fez sua insistência.

..Querem com vil presunção
 achar a que lhes condiz:
 em compromisso, Taís,
 e Lucrecia em possessão.

..Que humor pode ser mais raro
 que o que recusa um conselho?
 O mesmo que encobre o espelho
 diz que não lhe está bem claro.

..Com o favor ou o desdém
 o resultado é igual:
 se queixam, se os tratam mal;
 enganam, se os querem bem.

..Opinião nenhuma ganha,

pois a que mais se recata,
se não lhes aceita, é ingrata,
e, se aceita, é piranha.

..Sempre tão tolos a andar
com seu discurso fiel,
a uma a chamar de cruel
e a outra de fácil chamar.

..Como talvez se interesse
a que seu amor pretende,
se à que é ingrata ofende
e à que é fácil aborrece?

..Mas entre o aborrecimento
e a pena, de seu deleite,
também há quem os rejeite
e que os deixe em bom momento.

..Às amantes que mantêm
lhes dão asas sem domá-las,
e após mal acostamá-las
querem encontrá-las bem.

..Maior culpa terá havido,
em uma paixão errada,
aquela que cai prostrada
ou o que se prostra caído?

..Qual é mais de se culpar,
ainda que ambos seu mal tragam:
a que peca porque pagam
ou o que paga por pecar?

..Então para que espantar-se
pela culpa que não têm?
Queiram a que lhes convém
ou convenham para amar-se.

..Parem de tanto insistir
e depois com mais razão
à atitude acusarão
da que então os seduzir.

..Com muitas armas ao fundo
luta sua prepotência,
pois em promessa e insistência
juntam diabo, carne e mundo.

(Trad. Fábio Aristimunho)

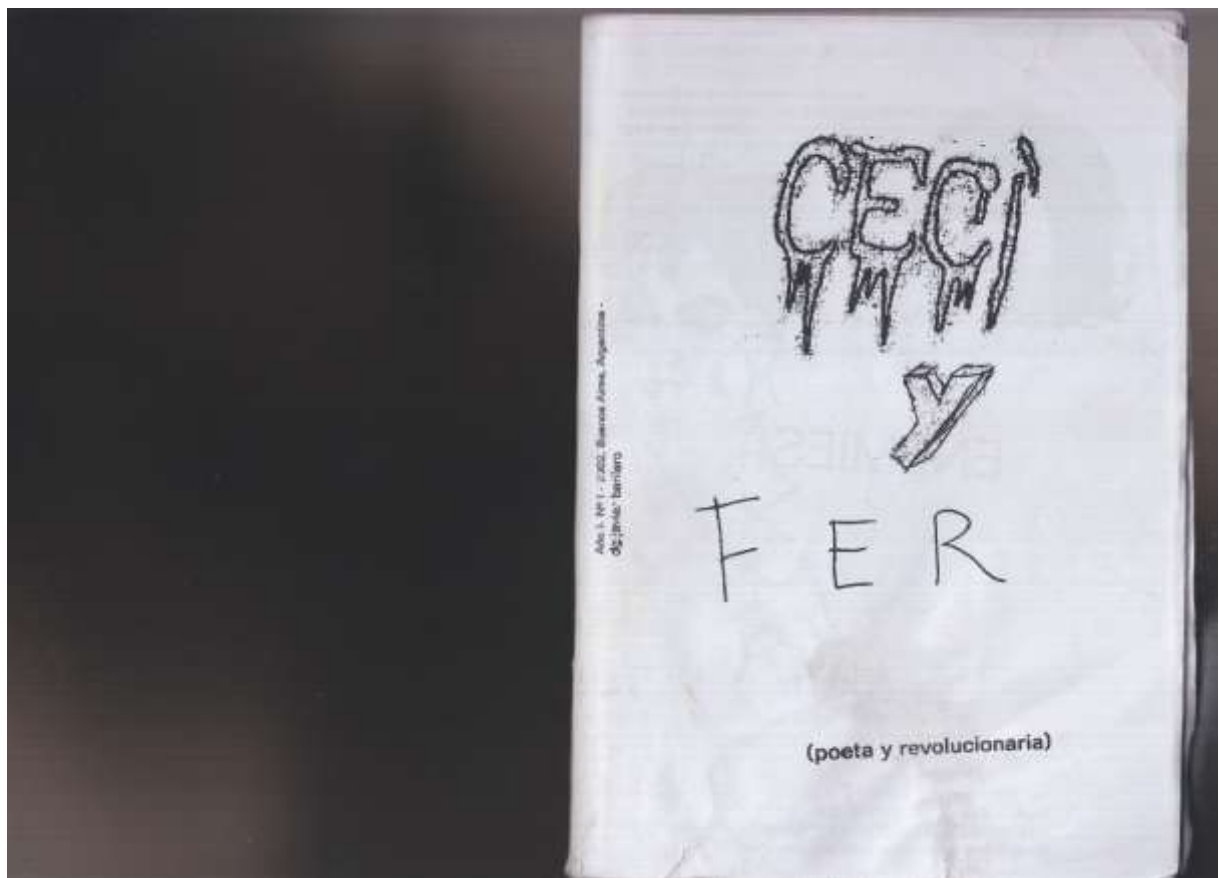
Disponível em: <http://medianeiro.blogspot.com/2007/05/poema-sor-juana-ins-de-la-cruz.html>
acesso: 22/3 de 2020 às 19:29

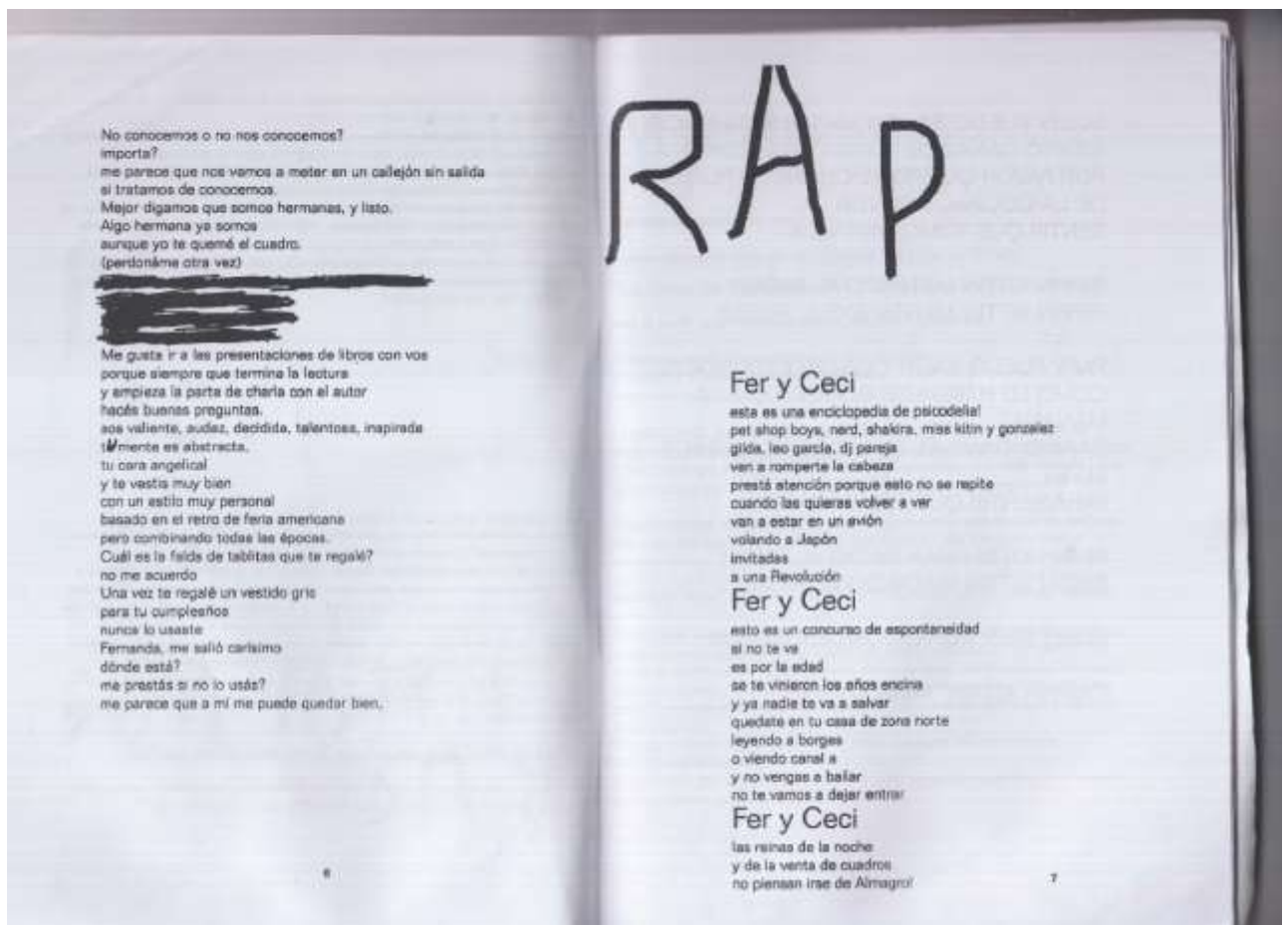
ANEXO 2: alguns livros de *Belleza y felicidad*, ao lado dos presentes baratos que os acompanhavam. Foto do acervo pessoal de Fernanda Laguna.



ANEXO 3: Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Fernanda Laguna, na entrada de Belleza y felicidad. Foto do acervo pessoal de Fernanda Laguna.



ANEXO 4: capa da revista *Ceci y Fer*

ANEXO 5: fragmento da revista *Ceci y Fer*.

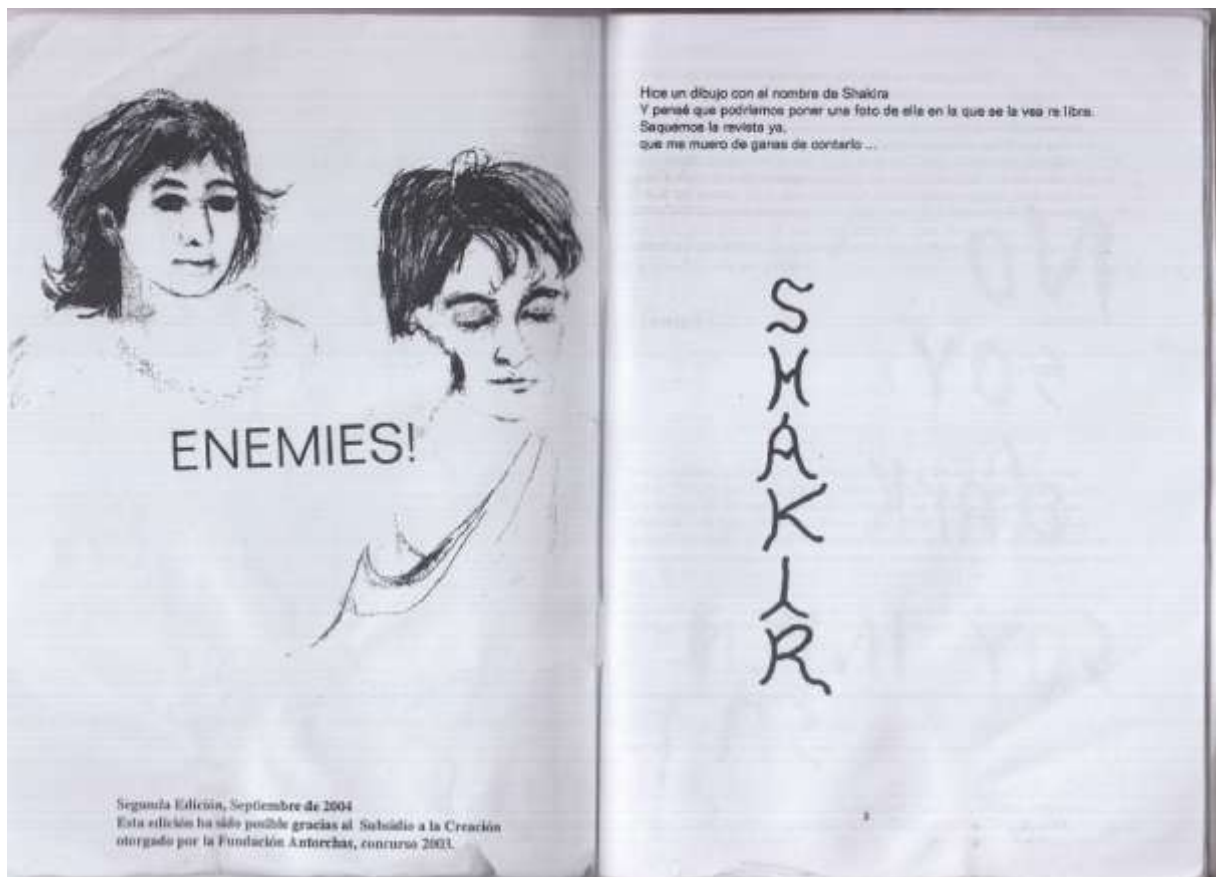
ANEXO 6: fragmento da revista *Ceci y Fer*

A la mayoría de los poetas:

Antes de salir esta revista, ya vendió más ejemplares
que todos tus libros durmiendo en los estantes de las librerías que
además pagaste vos mismo para publicar

~~que nadie te lee, y además que nadie te lee~~

Qué triste estar solo en tu casa, y además que nadie te lea!

ANEXO 7: Fragmento da revista *Ceci y fer*

ANEXO 8: Entrevista com Cecilia Pavón, realizada por mim em Buenos Aires.

Encontrei Cecilia Pavón em uma sexta-feira de dezembro de 2019, no final da primavera de Buenos Aires. Eu a havia conhecido pessoalmente algumas semanas antes, no evento que celebrava os 20 anos de *Belleza y felicidad*: editora em fotocópias, galeria de arte, espaço de encontro e lugar mítico para a cultura underground argentina, fundado por ela e pela escritora e artista plástica Fernanda Laguna, em 1999. Ceci me recebeu em sua “Oficina de poesía”, oficina em espanhol quer dizer escritório, portanto, em seu “Escritório de poesia”. A poucos metros da Casa rosada, em um edifício pomposo, com escadarias de mármore, tetos altos e elevadores espaçosos, em que há vários escritórios de advocacia e engenharia, a poeta abriu o seu espaço, onde dava oficinas de escrita e organizava leituras, antes da pandemia. Na porta, a indicação “Microcentro oficina de poesía” contrasta com a burocracia dos espaços vizinhos, dando corpo a um lugar mágico, onde apenas se lê e escreve poesia. Só agora, quase um ano depois, pude terminar de traduzir essa conversa instigante que durou algumas horas nas quais ela conta sobre sua alegria pela recepção do livro *discoteca selvagem*, antologia poética traduzida e organizada por Clarisse Lyra e Mariana Ruggieri, que havia sido publicado meses antes pela editora Jabuticaba; a emblemática viagem a Salvador que daria origem ao espaço de *Belleza y felicidad*; sua visão sobre a literatura brasileira; a vida de uma escritora que é mãe; a escrita de mulheres e muito mais.

O livro *discoteca selvagem* teve uma ótima repercussão no Brasil, chegando a entrar na lista de melhores livros de 2019 do suplemento Pernambuco, uma importante publicação literária. Como foi para você essa recepção do público?

Não posso acreditar, porque *Belleza y felicidad* começou na Bahia. E a Bahia, quando eu era jovem, era uma espécie de lugar místico. Nos anos 90, era bem menos turístico que agora, hoje em dia é muito turístico. Eu dizia à Fernanda (Laguna) “bom, vamos,” eu tinha umas milhas para viajar e comprei também a passagem dela em troca de um quadro; nessa época já estávamos pensando em abrir um espaço. E a Bahia tem toda uma estética das lojas, em que havia mesas redondas, as paredes, os quadros pintados nos bares, tudo isso nos inspirou muito e também a literatura de cordel. Para mim, foi muito louco que, agora, 20 anos depois, o livro fosse publicado no Brasil e também que entendam minha poesia no Brasil. Acho que houve algo dessa cidade (Salvador), dessa coisa do corpo na rua... Atualmente, o Brasil está passando por um momento horrível, mas quando eu estive lá era como se estivesse começando a ser gestado o que Lula faria. Havia uma espécie de democratização da cultura na rua. Talvez, seja um pouco uma visão romântica. Nós fomos à Festa de Iemanjá, o 2 de fevereiro, conheci na Bahia o candomblé. Comprei vários livros de Jorge Amado, de Clarice Lispector. Lendo Jorge Amado conheci mais dessas religiões (de matrizes africanas), porque não sabia nada. Nós não tínhamos carnaval. Vimos as prévias, os trios elétricos... Daniela Mercury... Morriamos de calor. Eu adoeci em Morro de São Paulo, estive três dias doente. Apesar disso, foi incrível a viagem, voltamos muito inspiradas pela estética, pensamos tudo em *Belleza y felicidad* copiando o que havíamos visto nas lojas de presentes e a literatura de

cordel. Também vimos estes músicos repentistas que faziam improvisações, compramos uns cassetes deles. Então, o livro, para mim, é algo incrível, voltar ao Brasil dessa maneira.

Outro dia você me disse que se sentia mais compreendida no Brasil, que se sentia como uma poeta brasileira, conte um pouco mais sobre isso.

(Risos). Ah, acho que eu exagerei um pouco. Os de fora sempre têm uma imagem mais idealizada. Mas eu sempre senti como se houvesse algo com o sentimental no Brasil que é mais direto, como se as pessoas fossem sentimentais lá. A poesia, a Bossa Nova, o amor. E, ao mesmo tempo, muito conceitual. Nos anos 50, o Brasil tem a poesia concreta e a Bossa Nova. O sentimental, o brega e o mais vanguardista. Bom, a poesia concreta também tem algo do pop, eles usavam panfletos publicitários. Eu sempre escrevi com essa ideia de unir o intelectual com o mais popular, algo assim. E não sei por que no Brasil me parece que isso acontece. Não sei... Quem sabe é uma idealização minha. Acho que os argentinos são mais tristes. Eu tento escrever mais alegre, não sei se funciona. Acho que tem a ver com isso da simplicidade, que não é tão mal vista na cultura brasileira. Na Argentina, há uma questão geracional. Eu tenho muitos leitores mais jovens e, para eles, essa coisa está mais híbrida, do alto, do baixo, do pop, do acadêmico, eles já incorporaram. Os mais velhos talvez separem mais a poesia como algo sério. Com a internet acho que tudo mudou.

Você costuma ler literatura brasileira?

Fiz a tradução de uma antologia de poetas brasileiros, se chama *Caos Portátil*, para uma editora do México, e aí encontrei isso do conceitual. É algo que não havia na Argentina. Adoro Angélica Freitas, Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector. Clarice me instruiu muito. Acabei de traduzir um livro de Lorrie Moore e a única pessoa que ela cita da América Latina é Clarice Lispector. Clarice tem isso de escrever prosa como se fosse poesia ou ensaio, uma escritora exemplar da vanguarda feminina, é aí onde derruba as fronteiras, tem a bruxaria também. Ela tem isso do feminino como algo intuitivo, quando não se falava muito de feminismos na literatura. Também gosto muito da Marília Garcia que é mais conceitual, mais lírica. A diferença entre Argentina e Brasil é que o “eu”, a primeira pessoa, é menos permitida no Brasil. Aqui, através do “eu”, posso falar da minha vida, posso falar biograficamente do que me aconteceu sem nenhum tabu, depois dos anos 90. Na minha oficina, meus alunos e alunas argentinas sempre escrevem a partir do “eu”, e quando vem algum aluno brasileiro ou brasileira é mais conceitual, mais sério. É como se o vínculo com o confessional no Brasil fosse mal visto. E me dá a impressão de que isso vem da música, da Bossa nova, porque a música é muito importante no Brasil, nós não temos essa música. Todos os músicos brasileiros são poetas, na realidade, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Gilberto... Eles, sim, têm algo confessional, sentimental, como se na música fosse permitido. E isso é o que eu amo no Brasil, porque misturam as coisas, o mais conceitual com o mais confessional. Acho que é por isso que lá entendem meus poemas, porque é o que tento fazer. Aqui temos o tango, que é algo mais melancólico, para baixo. O tango é uma música feita com a linguagem da rua, o lunfardo, e tenho a impressão de que isso está mais na poesia argentina que na poesia brasileira.

Eu tinha mais contato com poetas de outros países quando houve a crise em 2001, porque a Argentina se tornou um destino muito barato e se encheu de estrangeiros, de mexicanos e de brasileiros, foram maravilhosos esses intercâmbios com vários poetas, mas depois disso se perdeu. Em 2007, tive um filho e acabei me voltando mais para dentro.

O que mudou na sua vida depois da maternidade?

É uma loucura ser mãe. Estou muito feliz, mas é uma coisa que você não tem ideia quando não é. Você fica muito envolvida com outra pessoa. É muito estranho para uma artista compartilhar a vida assim com um filho, é meio psicótico. Quando ele era mais novo, que exige muito mais, tive que deixar um pouco a vida social, e com *Belleza y felicidad* havia muita vida social, estava rodeada de pessoas o tempo inteiro. Eu sempre quis ser contra a ideia de família, contra isso de que “agora tenho um filho, agora sou séria, agora sou velha”. Quis ser contra esse mandato social de que se uma mulher tem um filho tem que ser séria. Mas a vida vai te levando a amadurecer, é como uma luta.

Como isso afetou sua produção poética?

Em minha produção, não sei, a questão do breve ajuda. A ideia de que o homem fazia as grandes obras monumentais, porque se dedicava a seu trabalho literário e nós mulheres tínhamos que fazer outras coisas. Isso quando você é mãe pesa muito e, inclusive, quando você não é também, porque as mulheres sempre assumem as tarefas de cuidados do outro, com os pais, com os parentes. Sendo mãe é o extremo, porque tudo recai sobre a mulher. Você tem menos tempo, mas isso faz com que você veja a literatura de outra maneira, na qual começa a pensar que a obra não é uma coisa separada, autônoma e desligada do mundo. Tudo tem a ver com a gente, com o cuidado do outro, com os vínculos, isso já existia em minha poesia, e quando você é mãe acaba se dando conta de que essa mudança cultural é também o que os feminismos necessitam para que nós mulheres possamos ser também criadoras, pois, do contrário, tudo o que for monumental e perfeito só pode ser feito por aqueles que não realizam as tarefas de cuidado, que são os homens. Os homens, ricos ou pobres, sempre têm uma mulher que lava suas camisas. Eu acredito que a mudança cultural também é pensar que a arte é outra coisa. Isso do cânone considerar menor a produção das mulheres talvez seja porque a mulher escreve de outro lugar que não é esse de um gênio trancado em um escritório. Pelo contrário, a mulher foi um ator social sempre envolvido em vínculos com os outros e o cuidado de outros e, por isso, vê a escrita e a arte de outra forma. Ter um filho me fez perceber isso porque o sujeito mulher – que não sei se existe –, o papel de mulher que você tem que cumprir quando é mãe não é autônomo, não é esse sujeito autônomo da modernidade. É um sujeito sempre amarrado aos outros. Ser mãe é sempre estar amarrada ao filho que sai de você. A ideia de sujeito é diferente. Para mim, isso é o interessante do feminismo, que o individualismo, que é algo tão masculino, tem que ser questionado socialmente porque essa é a única maneira para que possamos chegar a uma sociedade mais justa socialmente, melhor para todos que pensamos no outro. Talvez seja uma idealização. Eu acredito que, no fundo, essa ideia tão egoísta de “sou um gênio”, que é muito masculina, está sendo cada vez mais questionada. Penso que, para as novas gerações – tenho muitos alunos de

18, 19 –, a figura do macho está muito desprezada na cultura, não tem chance de ser aceita, isso é muito importante.

Você diria que sua poesia é feminista?

Ai, não sei. Mudou tanto a palavra “feminista” e a ideia de feminismo, há muitos feminismos. Quando eu era jovem e estava na universidade, eu entrei em 92, não se falava de crítica feminista, o paradigma crítico era o estruturalismo, Derrida, Barthes, Foucault. Fiz um mestrado nos Estados Unidos – não terminei, porque achei tudo muito careta, fiquei durante um ano – e ali conheci a crítica feminista, li Judith Butler, e acho que isso me influenciou. Mas, desde jovem, antes de haver escutado a palavra feminista, estava no ar, na cultura, acredito que intuitivamente. Qualquer mulher da minha idade que começava a escrever enfrentava uma ideia de feminismo intuitiva, não teorizada, porque realmente não era algo comum que as mulheres escrevessem. É como se você começasse a escrever e, por ser mulher, já era estranha. Hoje, acho que não é assim, por isso te digo que vai mudando a percepção do feminismo. Eu me considero feminista, não sei se minha escrita é feminista. Penso que muita gente deve considerar que não é feminista o suficiente, eu respeito isso, acredito que outras podem considerar como bastante feminista. É que existem tantos feminismos. Isso de tomar a palavra continua sendo privilégio dos homens, sobretudo essa ideia de tomar a palavra é um tabu para as mulheres. Entre as mulheres da minha geração, havia muitas que podiam fazer alianças com os homens e ser a mulher poeta escolhida, porque sempre havia um grupo de homens e havia uma ou duas mulheres, ou se empenhavam em fazer outra aliança com outras mulheres. O que fizemos em *Belleza y felicidad* foi mudar um pouco isso, inventar outro circuito com coisas que, para mim, são ferramentas criativas, como o confessional, o pop, o fácil, o bobo, não me importa o que diga o cânone masculino. Essa foi uma opção nos anos 90. Agora, pelo que vejo dos jovens, as coisas são muito mais não-binárias, é como se já não houvesse mais tanto masculino, feminino, homem, mulher. Há um passo mais além, é como uma luta para transcender o gênero. Isso é o feminismo, o antipatriarcal, a questão é o patriarcado, o capitalismo é patriarcal. E uma hora você entende que tudo isso está junto, que o feminismo não é sustentar o capitalismo com mais privilégio para as mulheres, senão tentar mudar todo o sistema. Acredito que isso está mais evidente agora. Nos anos 90, era uma luta das mulheres para ter um lugar. Não me dedico à militância nem à teorização, então talvez não tenha tanta precisão.

Mas sim, me considero totalmente feminista. Fui mãe e criei sozinha o meu filho com a ajuda de familiares. O pai voltou para o Chile. Quando se é mulher você sempre estará num lugar desprivilegiado. Ganhamos menos. Eu não entendo como uma mulher pode não ser feminista. Você acaba tendo menos benefícios que os homens em tudo. No amor, no âmbito pessoal, no econômico ou no cultural. Na argentina, houve mudanças de cinco anos para cá e agora é difícil encontrar uma mulher que diga que não é feminista. Acredito que nem as que são de direita digam isso, talvez minha avó (risos), mas pessoas na faixa dos 30 ou 40 não diriam que não são feministas. É mal visto, é como dizer que você é nazista.

Eu sempre gostei mais da poesia de mulheres, mesmo antes que houvesse esse movimento feminista mais organizado. Escolhia as poetisas mulheres quando tinha que fazer algum

trabalho, havia algo de uma sensibilidade com a poesia das mulheres, com a qual sempre me identifiquei mais, me sinto mais confortável. Então, acabei indo mais por esse lado. Acho que esse é o momento das estéticas das mulheres, ou antipatriarcal, porque podem ser não-binárias, trans, o que for, mas há um esgotamento da estética patriarcal. Nesse sentido, sim, me sinto completamente feminista, não me interessa o grande poeta iluminado que vem dizer a verdade. Me parece antiquado, embora goste de alguns poetas, mas acho que se não tiver relação com dar conta desse lugar da fragilidade... Não me interessa essa poesia da força.

Em *Belleza y felicidad* vocês publicaram várias mulheres e havia um vínculo muito intenso com a estética *queer*, inclusive publicaram a primeira antologia *queer* da Argentina. Como foi tudo isso?

Eu acho que tem a ver com isso que te digo de ter uma intuição estética, porque não havia um pensamento político explícito. Foi uma intuição de que a arte vanguardista, a arte mais interessante, era a poesia *queer* ou a visão de mundo *queer*, que inclui as mulheres também. Tinha mais a ver com acreditar nessa estética, acreditar nessa poesia, do que com uma questão política. Eu acho que o interessante da arte, justamente, é poder ver essas potencialidades quando não estão normalizadas, não são explícitas. Por isso, sou poeta e não militante. Agora, talvez, tudo tenha se misturado, mas a poesia tem a ver com essas subjetividades ou esses sentimentos que estão em potência nos textos e que têm a ver com as reuniões, com a festa, com as pessoas, com a rua, mas não com uma ideia de política sistemática. Afinal, era político, mas não pensávamos que fosse, nós duas queríamos publicar o mais novo, o mais interessante, nós achávamos que estava aí e não na escrita dos homens. Era como um jogo também, como experimentar com a vida, com a sexualidade, com o erotismo, foi divertido.

Belleza y felicidad tinha a ver com criar um público, a poesia como meio de sociabilidade, um meio de criar vínculo, um espaço de convivência. Porque em outra sociedade que não seja essa do capitalismo temos que inventar outra cultura. A poesia é como a cultura de ver nós mesmos e o mundo de outra maneira. Temos que poder inventar as imagens para uma nova cultura, porque não é assim: um dia acaba o capitalismo e já era, se é que vai acabar, não tenho ideia, mas é preciso inventar outra cultura. Então, essa ideia do gênio, da poesia muito boa, é uma ideia da cultura antiga, na cultura do futuro não vai haver gênio, vai haver, não sei... Digamos que a poesia é uma mensagem que nos damos com outras imagens que não são as de todos os dias. Escrever poesia é como ir comprar uns sapatos, no sentido de que qualquer pessoa pode fazê-lo, não só os poetas consagrados. Então, em *Belleza y felicidad* a ideia era criar um público em que a poesia fosse viver de outra forma, entender a vida de outra maneira. Nesse sentido de que todo mundo pudesse participar da cena, que não fosse algo como os líderes e o público, pelo contrário, a ideia era que todos fôssemos público e produtores, algo assim. Acho que uma das coisas mais interessantes em *Belleza y felicidad* foi poder criar outra ideia de autor e outra ideia de leitor também. O fato de agora haver tantos fanzines, tantas movimentações, tem a ver com isso.

Havia também a ideia de acabar com as fronteiras entre os gêneros artísticos. Havia poesia, havia música, havia artes e acontecia tudo junto sem limites. Outra coisa que havia em *Belleza* era ocupar o espaço urbano com algo que não fosse a lógica do benefício comercial. Nós duas não ganhávamos dinheiro, porque não havia mercado de arte. Então, era

um pouco isso de poder ter um lugar na rua, na cidade, que não é um comércio tradicional, mas um lugar em que acontecem outras coisas. Não era totalmente privado, porque era um lugar que você podia bater na porta e entrar, não era institucional também, porque não era uma universidade ou um museu. Então, era um pouco como jogar com o espaço urbano, mudar a lógica do esperado.

E de onde veio o nome *Belleza y felicidad*?

Havia um artista que se chamava Sergio de Loof, que era uma figura do underground, ele tinha uns espaços, fazia desfiles de moda com roupa antiga. Eu era muito amiga dele, saíamos todos os dias quando eu tinha entre 22 e 23 anos. Ele me convidou para fazer uma exposição no seu bar e eu chamei a Fernanda para participar, então tivemos a ideia de fazer uma mostra de quadros de poemas das duas. No catálogo dessa mostra [chamada *Fácil*], que era em fotocópias, colocamos um agradecimento a Sergio que dizia: *King of Beauty Queen of Happiness*, e ficou. Tinha a ver com uma coisa ideal, universal, todo mundo quer beleza e felicidade, e também com reinventar o que se acredita que é a beleza e a felicidade. Pensando como algo político teria a ver com uma luta positiva e não reativa. Como se o que quer o movimento operário é beleza e felicidade, que isso não é só coisa da burguesia. Porque beleza e felicidade soa como algo burguês. O que quer um burguês? Ter uma casa linda e ser feliz, beleza e felicidade. Era um pouco se apropriar dessas palavras e carregá-las de sentido. No fundo, tenho a impressão de que era uma luta por meio do empoderamento e não da reação contrária, mas ser mais forte se apropriando da beleza e da felicidade que tem o outro. Não pensávamos nisso, mas era a atitude. Sempre nos diziam: “isto é sério ou é irônico?”, e nós dizíamos que não era irônico, que era um desejo, uma utopia.

Você escreveu um texto sobre os 20 anos de *Belleza y felicidad* em que diz que as primeiras matérias que apareceram nos jornais usavam os adjetivos “kitsch” ou “camp” para falar dos objetos baratos que vocês vendiam e que, para o cânone masculino, a precariedade dessa arte não podia ser uma defesa da fragilidade e da incerteza. Se era arte (ou Arte com maiúscula), “tinha que possuir indefectivelmente o ingrediente da ironia ou da certeza”. Como foi a recepção de *Belleza y felicidad* pelos críticos e os poetas dessa geração dos anos 90?

Os que nos ajudaram foram os gays, a cultura *queer*, Gumier Maier que é curador e havia sido militante do movimento gay nos anos 80. Em geral, os homens hétero cis diziam “ai, isso é uma estupidez”. Um crítico de arte disse que *Belleza* era como uma estupidez irrelevante e depois houve outro que disse que era algo como uma coisa adolescente, consumista, capitalista. Os esquerdomachos diziam: “isso é de direita”. Eles não iam dizer que as mulheres são idiotas, então camuflavam com algo que parecesse político e eles eram vistos como os heróis da esquerda. Isso foi uma crítica que sempre foi feita à cultura gay, acusada de ser algo superficial, frívolo. Mas eu acredito que a questão das mulheres e das pessoas *queers*, neste momento, era tomar os adjetivos que te colocavam e transformá-los em algo político. Se o frívolo é um problema, vou ser mais frívola ainda. Era um pouco jogar com isso.

No fundo, essa coisa do medo de que não seja irônico é um problema dos homens para se relacionar com o emocional. Por que a produção das mulheres é considerada menor? Porque o emocional é deixado de lado na cultura patriarcal. Porque você, para ser um homem de verdade, deve primeiro não ser gay, transar com várias mulheres e não chorar. É a base do patriarcado, os homens não choram. E eu tenho um filho menino, você vê e pensa: como é que depois se transforma em um homem com essas características? É a sociedade e a cultura. Os meninos quando nascem são iguais às meninas, choram, são sensíveis, têm sentimentos, e há um momento na socialização que se diz que os homens não choram. Então, os homens vêm e dizem: “isto é irônico”, porque é a única maneira de entender que há aí um desejo emocional. Que não é irônico, estou expressando o que acontece comigo, isso que os homens e o patriarcado censuram. Os homens não podem expressar alegria, dor, sofrimento, desejo, têm que ser os vencedores. O único momento em que os homens podem se expressar, aqui na Argentina, é no futebol. É o único lugar em que podem chorar, se abraçar. É daí que vem isso do irônico. Eu quero *Belleza y felicidad*. É como se a razão e a emoção não pudessem estar juntas, não se pode misturar. E nós éramos duas garotas ambiciosas, queríamos fazer coisas importantes, era uma atitude muito desafiadora. Éramos nós duas que não queríamos a aprovação dos homens, queríamos fazer o que nos desse vontade. No entanto não queríamos ficar no anonimato, queríamos ser importantes, mas fazendo isso. Essa atitude também desafia a autoridade e faz com que te censurem. Mas mudaram tanto as coisas desde os anos 90 que não sei como isso está agora, acredito que tudo caminha mais para destruir a ideia de gênero, o que eu acho o máximo, me parece muito bom. Porque, por outro lado, a identidade é uma prisão, em geral. A identidade, de algum modo, te coloca em um lugar fechado e também é um perigo. Ser mulher implica aceitar várias coisas que nos tiram a liberdade, o livro de Angélica (*Um útero é do tamanho de um punho*) fala disso o tempo todo. Usar saia, por exemplo, é algo que te tira a liberdade desde pequena, você não pode sair pulando por aí.

No evento dos 20 anos de *Belleza*, você afirmou que “tomar a palavra como mulher era um pouco como autoajuda nos anos 90”. A que você se referia?

Autoajuda no sentido de que era traumático. Sempre havia um trauma no sentido de pertencer a um gênero que milenarmente foi oprimido e não podia falar. É um processo muito lento que tem uns cem anos ou cinquenta. Então, óbvio que esse gesto implica muito sofrimento. Nesse sentido, me referia à autoajuda para dizer que não é o mesmo quando você é um homem de classe média, classe alta, com estudos universitários, você está autorizado pelo mundo a expor suas ideias, é natural. Eu como sou branca, tenho educação universitária, sou de classe média, tenho muito mais privilégio que uma mulher de outra classe social e de outra raça. Mas tomar a palavra sempre implica esse fato de não haver podido tomar a palavra naturalmente, então este era o sentido da autoajuda, porque eu acredito que uma estética feminista ou feminina, ou do oprimido, do que for, sempre implica dar conta desse fato. Por isso, você não pode ser exatamente igual a um homem hétero/cis falando. Sempre vai haver insegurança, medo, acho que isso também tem que fazer parte do texto, porque se não é como querer imitar essa imagem de algo que não somos.

Em sua poesia você está sempre refletindo sobre a literatura, o ato de escrever. Me parece que sua obra traz a ideia de que tudo pode se transformar em um poema, o que acontece aqui, agora, pode ser poético. O que é a poesia para você?

Na realidade, claro, eu penso exatamente como você disse, qualquer coisa pode se transformar em um poema, porque me parece que a poesia é algo que está implícito na linguagem, na vida, no dia a dia. Falar, de alguma maneira, é estar perto da poesia, já é a linguagem poética em si mesma. O que me interessa é como a poesia pode criar outras formas de estar no mundo, mais que a poesia em si. Então, tem a ver com essa ideia de que a poesia é, além de tudo, um trabalho com o tempo, que é permanente ou eterno ou longo e que, de algum modo, essa é uma maneira de reencontrar esta ideia do instantâneo, eu acho que é preciso pensar no permanente também. Há coisas que consumimos e jogamos fora, e a poesia é algo que criamos e não jogamos, então isso precisa ser uma forma de vida. Precisa ser uma forma de criar sociabilidade, que significa que quando alguém escreve um poema vê a si mesmo de outra maneira, seja o poema bom ou ruim. O que importa é como modificamos a nós mesmos e vemos o mundo de outra forma. Isso faz com que as relações sociais também mudem. Se fôssemos todos poetas, veríamos as coisas de outra maneira. Acho que a poesia vem de uma necessidade de nos modificarmos, por isso qualquer coisa pode ser poesia, porque tem a ver com alcançar essa mudança na prática poética e na leitura.

Seus poemas têm uma dimensão narrativa e seus contos parecem poemas longos. Há uma diferença entre escrever um poema e um conto para você?

Na realidade, é a síntese. Os poemas e os contos nascem da mesma maneira, como se eu visse uma imagem e organizasse em uma frase algo que estava acontecendo. Talvez nos contos eu pense mais no conceito que quero que tenham, mas não são muito narrativos, são mais parecidos a um ensaio, têm relação com uma ideia, e talvez os poemas tenham mais a ver com meus sentimentos. Mas é isso, está tudo misturado. Acontece que quando se é mais jovem te dizem: “bom, escreva um livro de contos, porque a poesia não vende, ninguém publica”, se publica mais narrativa. Escrevi um conto que se chama “Monja, la utopía de un mundo sin hombres” é o primeiro conto que escrevi e não sei por que saiu como conto. O que acontece é que o conto é mais publicável.

E como é seu processo de escrita?

Em geral, todos os poemas que escrevi são coisas que me aconteceram, que nascem de uma experiência ou de uma ideia. Para mim, a experiência e a ideia caminham juntas. Como algo assim: eu estava na academia e escutei uma canção de rock e pensei que o rock era o capitalismo, o poema tinha a ver com me exercitar, fazer algo com o corpo. Penso que nós, ao longo da vida, vamos dando frases às experiências, comigo acontece isso, dar títulos à vida, algo do tipo, como se os acontecimentos fossem quadros que você dá títulos. O poema nasce de acontecimentos, não é que me sento e aí vem a imaginação em branco. A poesia nasce da experiência e das leituras, da mescla entre as experiências e as leituras. Porque as leituras são experiências de outras pessoas, no fundo.