UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO - FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

DANIEL ALMEIDA MACHADO

A VIA CRUCIS DO CORPO NA POÉTICA PERFORMÁTICA DE ANGÉLICA FREITAS E BERNA REALE

CAMPO GRANDE / MS
2021

DANIEL ALMEIDA MACHADO

A VIA CRUCIS DO CORPO NA POÉTICA PERFORMÁTICA DE ANGÉLICA FREITAS E BERNA REALE

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre em Estudos de Linguagens junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação da Profª. Drª. Angela Maria Guida.
Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Estudos Interartes.

CAMPO GRANDE / MS
2021

DANIEL ALMEIDA MACHADO

A VIA CRUCIS DO CORPO NA POÉTICA PERFORMÁTICA DE ANGÉLICA FREITAS E BERNA REALE

APROVADA POR:

Profª. Drª. Angela Maria Guida
Orientadora / Presidente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGEL/UFMS

Profª. Drª. Alexandra Santos Pinheiro
Membro Titular Externo
Universidade Federal da Grande Dourados - PPGL/UFGD

Profª. Drª. Fabiana Poças Biondo
Membro Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGEL/UFMS

Profª. Drª. Patrícia Graciela da Rocha
Suplente interna
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGEL/UFMS

Profª. Drª. Luzia Aparecida de Souza
Suplente externa
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - INFA/UFMS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

À minha mãe, Maria Jane; à Zaíra, minha avó; à Angélica Freitas e Berna Reale, por suas Artes.

AGRADECIMENTOS

Uma das escritoras de que mais gosto, Virginia Woolf, constantemente saudava em seus textos as escritoras e escritores que a antecederam e puderam pavimentar seu caminho enquanto romancista. Penso no gesto de Virginia como uma das sublimes formas de amor e admiração: a do respeito por alguém cujo caminho cruzou sua vida, existencialmente ou não.

Valendo-me da atitude da escritora, gostaria de agradecer aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS. Em especial à Profª. Drª. Maria Luceli, Profª. Drª. Michele, Profª. Drª. Rosana, Profª. Drª. Sueli, e ao Prof. Dr. Geraldo, Prof. Dr. José Alonso e Prof. Dr. Wellington, cujas aulas me serviram de esteio e aprofundamento para realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Neurivaldo, do Programa em Pós-Graduação em Letras da UEMS, com suas ideias brilhantes e pelo cuidado com os/as alunos/alunas.

Com muito carinho, à minha orientadora Profª. Drª. Angela Maria Guida. Não me escapa em nenhum segundo o quanto sou grato pelo toque de sua inteligência e por seu espírito atencioso, que contagia aqueles que a conhecem e que me fizeram sentir honrado por ser seu orientando. Palavras talvez não deem conta de expressar minha gratidão, por isso aqui fica o meu pobre e singelo: muito obrigado! Aliás, penso que o melhor ainda está por vir. Que possamos continuar essa parceria intelectual, afetuosa e pensante.

Agradeço imensamente às professoras convidadas para minha banca, Profª. Drª. Alexandra Santos Pinheiro e Profª. Drª. Fabiana Poças Biondo. Poder contar com suas palavras, sugestões e aceite fizeram com que minha pesquisa adquirisse ainda mais solidez, dada não somente suas contribuições teóricas, mas a leitura minuciosa de meu trabalho. Obrigado pelos espaços que ocupam, enquanto professoras, pesquisadoras e mulheres especiais. Vocês fazem parte de uma sociedade possível, aquela que é o sonho de quem luta por um mundo melhor.

Por cada professor/a do curso de Letras da UFMS e por cada professor/a que já passou pelo meu caminho.

Este trabalho foi escrito quase que integralmente durante um período difícil de pandemia, na qual inúmeras vidas foram perdidas e diversos acontecimentos nos levaram a um estado sombrio e de incertezas. Nesse momento tão incompreensível, poder contar com a amizade da minha querida amiga Luciana foi deveras especial. Mesmo separados pela distância imposta pelo isolamento físico, nutrimos uma presença que ultrapassou a necessidade geográfica. Nossas conversas, filosofias, pensamentos, inquietudes e trocas foram essenciais para me deixar motivado. Obrigado, amiga!

São José cortou o cordão umbilical. E a mãe sorria. A tia chorava.

Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam.

Clarice Lispector - Via crucis

RESUMO

A violência absoluta que emana das relações humanas nos acompanha diariamente, em noticiários, na vida cotidiana e no âmago de nossas ações. Seres passivos ou ativos, somos partícipes da vida *em* violência. Sujeitos sem saída, podemos tentar entender a violência, representá-la de forma estética. Neste sentido, o presente trabalho almeja, por meio do diálogo entre poemas da escritora gaúcha Angélica Freitas, em *Um útero é do tamanho de um punho*, e performances da artista visual paraense Berna Reale, demonstrar um discurso poético-artístico-filosófico acerca da violência, especialmente contra os corpos femininos. Pensar-se-á, assim, como a violência ganha forma por meio da literatura, das artes visuais, e nos questionamentos de pensadores e pensadoras como Hannah Arendt, Judith Butler, Slavoj Žižek, Michel Foucault, Heloisa Buarque de Hollanda e Jacques Derrida.

Palavras-chave: Literatura; Performance; Violência; Corpo; Sujeito; Mulher.

ABSTRACT

The absolute violence that emanates from human relations accompanies us daily, on the news, in daily life and at the heart of our actions. Passive or active beings, we participate in life between violence. Dead-end subjects, we can try to understand violence, to represent it in an aesthetic way. In this sense, the present work aims, through the dialogue between poems by Gaúcho writer Angélica Freitas, in *Um útero é do tamanho de um punho*, and performances by the visual artist from Pará, Berna Reale, to demonstrate a poetic-artistic-philosophical discourse about violence , especially against female bodies. We will think, therefore, how violence takes shape through literature, the visual arts, and the questioning of thinkers like Hannah Arendt, Judith Butler, Slavoj Žižek, Michel Foucault, Heloisa Buarque de Hollanda and Jacques Derrida.

Keywords: Literature; Performance; Violence; Body; Subject; Woman.

SUMÁRIO

FALO EU, 27 ANOS, HOMEM, BRANCO E CISGÊNERO …...……12

CAPÍTULO I - POR UMA POÉTICA DO CÉU ESTRELADO …….. 19

1.1 Tal arte, qual arte .....…….22

1.2 Narrativas/máquinas performáticas .....…….33

1.3 Linguagens híbridas/instáveis/inespecíficas ...…….40

1.4 Violência como motivo: da ética à estética .....…….49

CAPÍTULO II - "COMO, EM SUA OPINIÃO, PODEMOS EVITAR A VIOLÊNCIA?" …….. 61

2.1 Poder e violência: distinção e absorção …..…….65

2.2 Violência sistêmica e violência da linguagem ...……73

2.3 Gênero: o vis-a-vis com a violência …….....…....……84

2.4 A alegria verde amarelo e o mito da não violência ..…….....……97

CAPÍTULO III - O DIREITO AO GRITO……. 111

3.1 Poéticas da violência: entremeios com Angélica Freitas e Berna Reale ……...…….112

3.2 A condição feminina na poética de Angélica Freitas e Berna Reale ….……...……..130

3.3 Instabilidades poéticas em Angélica Freitas e Berna Reale ……..……...……..146

3.4 Seis poetisas hoje …….. ..…….....……160

A CONCLUSÃO PORVIR ...……176

REFERÊNCIAS……...……180

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort,* de Jean Baptiste-Greuze 24
2. *Roda de bicicleta*, de Marcel Duchamp 26
3. *A fonte*, de Marcel Duchamp 27
4. *La trahison des images*, de René Magritte 28
5. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédulas*, de Cildo Meireles 29
6. Nota com os dizeres "Quem matou Marielle?". Autor desconhecido. 30
7. Cartazes da performance *Rosa púrpura*, de Berna Reale. 32
8. Performance *Fruto estranho*, de Ricardo Aleixo 34
9. Capa de *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. 36
10. Performance *Número repetido*, de Berna Reale 39
11. Instalação "Fruto estranho", de Nuno Ramos 41
12. Performance *Como comprar*, de Bobby Baker 44
13. Performance *Cut piece*, de Yoko Ono 47
14. Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramovic 48
15. Fotografia de instalação ocorrida no México 55
16. Performance *Ordinário*, de Berna Reale 57
17. Performance *Camuflagem*, de Berna Reale 57
18. Fotografia de "Sobremesa", de Berna Reale 71
19. Fotografia de "Comida de rua", de Berna Reale 72
20. Performance *Cantando na chuva*, de Berna Reale 76
21. Performance *Soledade*, de Berna Reale 77
22. Fotografia de "Entretantos Améns", de Berna Reale 94
23. Fotografia de "Vã", de Berna Reale 95
24. Performance *Palomo*, de Berna Reale 102
25. Performance *Palomo*, de Berna Reale 103
26. Fotografia "Duas", de Berna Reale 107

FALO EU, 26 ANOS, HOMEM, BRANCO E CISGÊNERO

O fato de que a humanidade seja violenta talvez não se constitua uma novidade para nós. Desde a infância acostumamo-nos com cenas que, de uma forma ou de outra, são violentas. Por vezes refletimos sobre, em outras nos chocamos, há situações que não conseguimos olhar. Mas também há quem se divirta com tais acontecimentos, que encontre ali um momento de, por mais contraditório que seja, descontração. Há toda uma maneira de tornar a violência algo glamoroso, fetichizado, mercadoria para consumo imediato, resposta instantânea para nossos impulsos. Aliás, não há um momento sequer de nossas existências em que não tenhamos sido, por menores que sejam esses instantes, um pouco violentos. Somos violentos nas palavras, somos violentos nas ações, somos violentos nos olhares, somos violentos no silêncio. Usamos da violência para proveito próprio, usamos da violência para proveito do outro. O fato de que *somos* violentos talvez não se constitua uma novidade para nenhum de nós.

Este trabalho nasce do desejo de me entender, e de entender você, quem quer que o leia. Porque escrevo de algo que me é caro e também lhe é. Porque ambos e ambas partilhamos desse estado de violência. Porque ambos e ambas irrompemos na terra por meio de uma violência. Porque estamos ao mesmo tempo tão distantes e tão próximos/próximas. Não creio poder explicar-lhe melhor senão convidando-o/a para a leitura. Para Derrida, em *Paixões* (1995), deve haver insistência no convite, jamais a indiferença. O convite não pode pressupor "você tem a liberdade de não vir e se não vier, azar, não importa" (DERRIDA, 1995, p. 25). Quero lhe convidar e que você se sinta à vontade. Penso no convite que o escritor Ítalo Calvino faz ao leitor no começo de *Se um viajante numa noite de inverno...*

Convido-o/a, mas é preciso alertar, já de antemão, que não serão fornecidas respostas aqui. No máximo mais indagações. Então eis que talvez uma dúvida possa surgir. "E como um trabalho acadêmico, a nível de Mestrado, uma *dissertação*, com todo peso que essa palavra pode ter, não possui uma resposta?" Sinceramente, eu não sei e não creio que eu poderia fazer melhor do que isso, senão somente levantar mais questionamentos. E também acredito que você não o poderia. "Vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só fazer perguntas maiores" (ROSA, 2019, p. 429). Se não é possível que resolvamos alguma coisa, que pelo menos eu tente explicar qual é o meu desejo então, disso ainda tenho uma resposta.

E, novamente, ensina-nos Guimarães: “Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta” (ROSA, 2019, p. 86).

Sempre tive o amor pela literatura, mas a literatura nunca me foi ciumenta. Quando a conheci, também quis saber com quem andava, pois que deveriam ser ótimas companhias, e ela fez questão de me apresentá-las. Conheci o cinema, a pintura, as artes visuais, lembro de visitas a um museu que fica não muito longe da minha casa. “A arte existe porque a vida não basta”, dizia o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar. Pude perceber desde cedo como o universo artístico é vasto e nunca pode ser esgotado. Nunca fui capaz de hierarquizar, nunca tive uma favorita. Se me perguntassem de qual gostava mais, não saberia responder, pois cada manifestação artística tem sua hora e vez. Por nunca prometer nada é que a arte sempre pôde tudo, e por isso, ter o direito de estar onde quisesse estar. Seu único compromisso é consigo mesma, disso, talvez possam lhe chamar de egoísta. E talvez ela seja fraca para tais elogios.

Naturalmente, quando decidi que faria uma pós-graduação, uma dupla incerteza se apresentava: que livro escolher e, dada minha predileção pelo diálogo entre as artes, ainda que não tenha uma formação adequada para tal, qual outro discurso artístico contemplar? Por volta de meus treze ou catorze anos, aluguei escondido o filme “As horas”[1]. Nele, a vida de três mulheres se entrecruza por meio de uma escritora: Virginia Woolf. A sequência inicial representa de modo belíssimo, ainda que sendo um evento demasiado triste, o suicídio de Virginia. Até então, não conhecia a escritora e foi ali que me fiz um propósito: ler mulheres. Foi também nessa época que comprei meu primeiro livro de Clarice Lispector: *O lustre*.

No caso da literatura, portanto, meio problema estava resolvido: estudaria, pelo menos no Mestrado, alguma obra de autoria feminina. Mas qual? Havia andado pelo mundo prestando atenção em cores de Clarice, de Cecília, de Hilda, de Ana C., entre outras escritoras, brasileiras ou não, mas ainda sim não estava convencido. Não que não elas não tivessem me deixado, como consequência de uma espécie de feitiçaria, aflito de tanto gostar[2]. A questão era outra. Ironicamente, formei-me em uma graduação, o curso de Letras, que exige uma constante exposição do corpo e da fala. Enquanto professores, em sala de aula, estamos a todo tempo sendo olhados e escutados. Ao pensar em expor-me no papel, como

[1] *As horas* (no original: *The hours*) é um filme britânico baseado no romance de mesmo nome do escritor Michael Cunningham, ganhador do Prêmio Pulitzer de 1999.

[2] “Fico até aflita de tanto gostar”. Foi assim que Clarice se referiu à reação que teve, em carta para seu amigo e também escritor Fernando Sabino, quando leu pela primeira vez *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. (Cf. https://correioims.com.br/carta/aflita-de-tanto-gostar/. Acesso em 19 de Agosto de 2020).

sumariamente exige a escrita de uma dissertação, tive medo de não conseguir expressar o que eu gostaria de dizer a respeito de qualquer uma delas. Para onde fugimos quando as palavras não nos dão conta? Hoje compreendo melhor a escolha pelo silêncio de Elisabeth Vogler, personagem de Liv Ullmann no filme *Persona*.

Certo dia ouvi uma amiga bradando contra o livro de poemas de uma escritora gaúcha, de escrita irônica e particularmente ácida. “Senti um pouco de raiva, parece que ela zomba até mesmo do feminismo” disse minha amiga. Após esse momento meu ego não teve outra saída senão procurar quem seria essa poetisa maldita, afinal, eu mesmo era conhecido por gostar de “coisas polêmicas”. Até hoje não compreendi muito bem o que isso significa, mas, assim como Manoel, sou fraco para elogios. Com um simples pedido pela internet, e a facilidade do mundo moderno em resumir-se em cliques, dava-se início uma trajetória: *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas.

Desde o primeiro poema, “uma mulher boa”, percebi o tom político-social, humorístico e contestativo, da escrita de Angélica Freitas. Um livro escrito por uma mulher, que falava sobre mulheres, contudo, que debatia os estereótipos e violências envoltos no perigo de viver que é o corpo feminino. Somava-se ao caráter “polêmico” - e espero algum dia entender o que essa palavra significa - o fato de que o livro, mesmo tendo sido lançado em 2012 e conquistado público e crítica, ainda não tivesse sido muito estudado nos programas de pós-graduação no Brasil. Uma breve consulta ao banco de dissertações e teses da CAPES fez com que eu pensasse que era preciso compartilhar um pouco mais dessa literatura, não era possível que somente eu e mais algumas pessoas, a nível acadêmico, pudessem enxergar ali um pequeno tesouro.

Como um tecido que é composto por diversos fios, e o *texto* é um tecido, do ponto de vista etimológico, minha leitura de *Um útero é do tamanho de um punho* encontrou um fio específico: o corpo. Parecia-me claro que o que acontecia ali era uma espécie de “experiência corpórea”, de modo que o signo do corpo feminino fosse constantemente retomado: sujo, limpo, gordo, feio, em construção. Para Barthes, em *O prazer do texto*, em literatura lidamos com as diversas possibilidades de leitura que um texto pode criar. Talvez encontremos limitações, mas o texto, talvez seja sempre “é isso! E mais ainda: é isso para mim!” (BARTHES, 1987, p. 21). Que atire a primeira pedra o leitor ou a leitora que nunca teve a experiência de se debruçar sobre um texto e finalmente chegar no extasiante “é isso!”. Penso

no encontro de Clarice quando leu “Bliss”, de Katherine Mansfield, e afirmou: “De repente, eu disse: mas isso, isso sou eu!” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 151).

Tendo encontrado meu “isso”, e, com o desejo pelo diálogo entre a literatura e “algo mais”, qual outra manifestação artística que melhor expunha o *corpo* senão a performance? Na performance, o corpo é pulsação infinita, momento indecidível da vida do/a artista que se entrega e, por meio do sacrifício corporal (e sim, em performance, há sempre uma possibilidade sacrificial, pois a entrega do corpo, mesmo quando não tematiza uma problemática social, deve ser total) faz de seu corpo a sua tela de abertura para o mundo. Para a performer brasileira Eleonora Fabião: “se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo” (2008, p. 238). Ao escolher lidar com literatura e performance, restava-me então definir de quem seriam e porquê. De início, voltei-me para o óbvio: pensei em Marina Abramović, a mais famosa performer do mundo. Foi minha orientadora Angela Guida, a quem devo tudo, que sugeriu o nome da paraense, ainda desconhecida por muitos, Berna Reale. Novamente me vi diante de uma figura que, contraditoriamente, é confortavelmente renomada em seu meio, porém muito pouco estudada ou lida fora do próprio circuito do *art world*. Era preciso fazer jus tanto à Angélica quanto à Berna.

Além disso, e sobretudo, o diálogo entre Angélica e Berna desde o início não pareceu uma escolha meramente casual. Há nos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* um grande incômodo: as inúmeras violências contra o corpo feminino, de prescrições como a limpeza ao modo de se portar, de como desejar, somente ao homem, e de como ser desejada. Há nas performances de Berna uma enorme latência: traduzir a violência sentida em sua terra natal, o Pará, e, por extensão, no Brasil e no mundo. Pensei no corpo como uma grande via crucis. Sim, aquele caminho ao calvário construído pela narrativa bíblica. Como as batidas desordenadas de um coração, as estações da via sacra evidenciam um sujeito que, no princípio de seu trajeto, é condenado, e, conforme segue seu caminho até a crucificação, recebe cada vez mais investidas cruentas e tortuosas sobre seu corpo. Pensando nessa escala ascendente de sofrimento e aflição, dividi a passagem das seções e dos capítulos como uma tensividade em que o/a leitor/a perceberá um caminho de menor intensidade para maior intensidade. Mas é preciso, tal qual a via crucis de cristo, delimitar que aqui, desde o início, o corpo feminino já foi condenado. Ele é condenação primeira.

No primeiro capítulo, portanto, “Por uma poética do céu estrelado”, fazemos menção ao conceito barthesiano (1992) de *céu estrelado*, do qual o pensador francês metaforicamente

enxerga o texto literário como um céu recheado de estrelas, em que cada uma possa significar uma ordem de chegada, ou diálogo, com o texto. Não há entrada maior ou menor. Principal ou secundária. Pensado dessa maneira, a concepção de texto para Barthes revela-se decerto como uma interessante reflexão interartística, de modo que, no jardim das grandes musas da arte e dos diversos campos do conhecimento, a literatura possa conversar com todas e todos. Trazemos para a reflexão obras de Marcel Duchamp, Cildo Meireles, René Magritte performances de Ricardo Aleixo, Bobby Baker, Marina Abramović, Yoko Ono e Berna Reale, exemplos literários de Clarice Lispector, Oswald de Andrade, Angélica Freitas e Guimarães Rosa. Nosso banquete interartes pretende demonstrar que, em se tratando do universo artístico/literário/poético, a arte é expressão/necessidade humana tanto quanto respirar, amar e comer. Como nos diz a canção "Música e trabalho", da banda brasileira *Titãs*: "A gente não quer só comida / a gente quer comida, diversão e *arte*" (grifo nosso).

No segundo capítulo, "Como, em sua opinião, podemos pensar a violência?", o questionamento do título faz alusão direta ao embate delineado, por meio de tal interrogação, por Virginia Woolf em sua obra *Três guinéus*, uma resposta literária acerca das motivações que ocasionam a guerra. Nosso *corpus*, agora muito mais centrado nos poemas de Angélica Freitas e performances de Berna Reale, ainda que dialogando com outros discursos poéticos, visa pensar a violência para além de seus contornos físicos, daqueles que podem ser percebidos a olho nu. O silenciamento, o poder soberano e corruptível das instituições sociais, a violência pela linguagem e pela manutenção de uma ordem econômica hegemônica e excludente, a violência de gênero e a construção mitológica de que a nação brasileira é um *lócus* ameno e acolhedor, aspectos pensados enquanto constituintes de nossa identidade, serão perscrutados pela via do olhar essencialmente filosófico, com as contribuições inquietantes de pensadores e pensadoras como Hannah Arendt (2012; 2019a; 2019b), Slavoj Žižek (2014), Michel Foucault (2014a; 2014b; 2019a; 2019b), Joan Scott (2019a), Judith Butler (2019a; 2019b; 2019c; 2019d), Octavio Paz (1984), David Lapoujade (2015) e Jacques Derrida (2004). Sem espaço para o mero pessimismo ou letargia, o que tais leituras nos revelam é que a singularidade de nossas ações, individuais e coletivas, e a coexistência entre os seres humanos, é muito mais palco de disputas e conflitos do que um espaço para a intercompreensão. Nesse sentido, fica-nos a necessária provocação para pensarmos, como possível-impossível, uma crítica da violência que vise diminuí-la. Lembramos aqui do

aforismo de Nietzsche em sua obra *A vontade de poder*: "A 'humanidade' não avança, nem sequer existe" (NIETZSCHE, 2008 [1901], p. 626).

No terceiro capítulo, "O direito ao grito", um dos treze títulos elaborados por Clarice Lispector para sua obra *A hora da estrela*, pensamos na construção de um formato multipaper, apresentando artigos que versaram, sob diferentes perspectivas, olhares acerca de nosso *corpus*, especialmente com as performances de Berna Reale que lidam diretamente com a questão da violência contra os corpos femininos. Em "Poéticas da violência: entremeios com Angélica Freitas e Berna Reale", publicado pela Revista de Letras da UFSM, o artigo apresenta um enfoque sobre as representações da violência na cultura brasileira, dos quais selecionamos os poemas de Angélica "uma canção popular (séc. XIX-XX)" e "mulher de um homem só", e as performances de Berna "Rosa púrpura","Fome de lobo", e "Limite zero". O segundo artigo, "A condição feminina na poética de Angélica Freitas e Berna Reale", já publicado, foi escrito para o Dossiê "Coisa de mulher", da Revista Jangada, cujo título ironiza o clichê associado ao universo feminino enquanto um espaço "menor". Em seguida, "Instabilidades poéticas em Angélica Freitas e Berna Reale", publicado na Revista Macabéa, dialoga com os estudos de gênero, sumariamente com Judith Butler, Teresa de Lauretis e Simone de Beauvoir, para pensar nos poemas e performances enquanto possibilidades outras de abertura para os corpos. São "instáveis" porque desassociam a tríade compulsória heterossexual de sexo-gênero-desejo e tornam-se leituras para um mundo possível e imaginável. O quarto artigo, "*Corpora politica*: a potência criativa e contestativa de Ana Cristina Cesar e Angélica Freitas", publicado pela Revista Raído, vem com o desejo de demonstrar na literatura de autoria feminina um espaço de, contrário aos ditames domésticos, debates políticos e sociais. Por fim, o último artigo, "Seis poetisas hoje", que integra o dossiê "Escritas de autorias femininas", da Revista Criação & Crítica da USP, visa dar voz e vez, com a divulgação de seus escritos poéticos, a seis poetisas que escrevem no século XXI e que possuem como ponto de encontro o diálogo com Ana Cristina Cesar e o desejo de firmar na literatura brasileira contemporânea uma dicção feminina, marcando sua presença num espaço que por muito tempo pertenceu somente à figura do culto "sujeito masculino, branco e ocidental".

Enquanto homem, branco, de apenas 27 anos, cisgênero, e com profundidades sobre vários nadas, como faz *juz* na realidade nossa enorme racionalidade humana, construir um discurso acerca das relações entre poesia e performance, violência, gênero, corpo, sujeito e

mulheres, fizeram-me refletir melhor sobre a escuta. Por inúmeros privilégios me é concedido gritar, fazendo com que minha própria voz, bastante volumosa por sinal, ecoe. E por outros tantos motivos é que, pelo menos em certo sentido, quero que o grito que aqui se faça não seja o meu. É pois o de Angélica Freitas e Berna Reale, acima de tudo.

CAPÍTULO I

POR UMA POÉTICA DO CÉU ESTRELADO

Por que não renunciar à pluralidade das artes, para melhor afirmar a pluralidade dos textos?
Roland Barthes - S/Z

A partir do exercício barthesiano com a novela *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac, e o que o pensador francês expõe em *S/Z* (1970), neste trabalho queremos estrelar o texto, isto é, partir de uma inflexão e criação de um modo de leitura que possa considerar o texto como um "céu estrelado", uma metáfora que apela à visão disforme e torrencial do texto literário e, por extensão, de tudo o que possa ser denominado sob a alcunha de "arte"[3]. Estrelar um texto não é fechá-lo enquanto escritura, "compactá-lo" como diria Barthes (1992), mas considerá-lo em toda sua potencialidade de leituras, tal qual uma "galáxia de significantes" em que não haja uma "ordem de entrada" (BARTHES, 1992, p. 49) principal ou secundária.

Esta chave da liberdade não resulta de um certo abandono do que é literário ou artístico, pelo contrário, trata-se em deixar de lado o hábito sacralizado, tão corrente na contemporaneidade, da incapacidade de comunicação. Se nunca conversamos, como poderemos nos encontrar? Na triste hipótese de não estabelecermos um diálogo entre as artes, como supor um maior entendimento do discurso poético? Nesse sentido, a lição de Barthes é clara; não se trata de passar de "uma linguagem a um referente, mas de um código a outro código" (BARTHES, 1992, p. 85) e com isso deixar de considerar a literatura, a pintura, a música, a escultura, a performance, entre outras manifestações artísticas, como sistemas independentes e dispostos em uma ordem hierárquica.

Não sendo possível crer que diferentes formas de criação sejam distanciadas, ou, separadas por graus de importância, Barthes chega a um questionamento-provocação: "por que não anular a diferença?" (BARTHES, 1992, p. 87). Todavia, a prática barthesiana também não diz respeito sobre abandonar a especificidade de cada objeto artístico. Literatura *é* literatura, pintura é pintura, música *é* música, escultura *é* escultura, cinema *é* cinema, performance *é* performance, e assim por diante com qualquer manifestação artística, considerando inclusive sua impossibilidade de definição precisa[4]. O que se é convidado a

[3] Conforme Barthes: "O texto, em sua totalidade, é comparável a um céu, plano e profundo ao mesmo tempo liso, sem bordos e sem referências; tal como o áugure, recortando com a ponta do bastão um ângulo fictício no céu para aí interrogar, segundo certos princípios, o vôo dos pássaros, o comentador traça ao longo do texto zonas de leitura para nelas observar a migração dos sentidos, o afloramento dos códigos, a passagem das citações" (1992, p. 47)

[4] Antoine Compagnon, em seu *O Demônio da teoria* (1998), lembra-nos que não há um consenso entre o que é literário e o que não é, "mas pode-se dizer outra coisa que não Literatura é literatura?", ou seja, "Literatura é o que se chama aqui e agora de literatura?" (COMPAGNON, 1999, p. 30). Assim sendo, o mesmo raciocínio aplica-se a outras materialidades artísticas, no qual uma possível e um pouco menos conflituosa solução seja deslocar o foco de nosso questionamento: "O filósofo Nelson Goodman (1977) propôs substituir a pergunta o que é arte (What is art?) pela pergunta "Quando é arte?" (When is art?) Não seria necessário fazer o mesmo com a literatura?" (COMPAGNON, 1999, p. 30).

abandonar, na verdade, é a separação autoritária dos códigos e a supremacia de um em detrimento do outro, de modo que o/a leitor/a possa adentrar e passear pelos bosques de um quadro, em seguida de uma escultura, mais adiante de um texto literário, no meio do caminho deparar-se com um filme, e tudo o que mais lhe aprouver enquanto perspectiva de uma correspondência entre as artes. Do que serve para a arte tornar-se apenas "o retrovisor da outra" (BARTHES, 1992, p. 86) e não uma possibilidade experimentativa e dialogal?

Desse modo, é o caso de se pensar a literatura de Marguerite Duras, que utiliza da técnica cinematográfica em *O amante* e em outros de seus livros; da "Alquimia do verbo", de Rimbaud, que inventa a cor das vogais; do entrelaçamento de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, com a pintura; ou de *As Ondas*, de Virginia Woolf, em constante diálogo com a música. Não fogem à regra os exemplos da literatura brasileira: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é estruturado em forma de uma ópera; *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, possui uma troca explícita com a artista brasileira Lygia Clark e o escultor alemão Hans Bellmer; *Água viva*, de Clarice Lispector, descreve imagens que foram pintadas pela autora; ainda, há de se considerar a Semana de Arte Moderna, de 1922, onde a literatura foi pensada nos moldes de Vanguardas Europeias como o Surrealismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, entre outras, numa atitude de alegria antropofágica entre literatura e outras expressões artísticas. Poderíamos continuar apresentando exemplos de correspondência entre as artes, e seriam inúmeros, mas esses já permitem demonstrar a literatura como um espaço que pode englobar outras manifestações e campos do conhecimento.

Aliás, o processo globalizante do texto literário também foi analisado por Barthes naquela que pode ser considerada uma de suas maiores lições, quer seja que "a literatura assume muitos saberes" (2007, p. 17), e, todavia, "não fetichiza nenhum deles" (2007, p. 18), quer seja a de que não há saber maior ou saber menor, o mais ou menos adequado[5]. Tais assertivas, ditas em sua aula inaugural no Collége de France, foram sintetizadas numa bastante conhecida e peculiar abstração, com a qual Barthes buscava demonstrar toda a força do discurso poético em ultrapassar o código verbal:

> Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura [...] faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza

[5] "Tudo é matéria de poesia", já nos alertava Manoel de Barros.

> nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso (BARTHES, 2007, p. 17-18).

Da situação imaginada depreende-se um duplo-movimento: o discurso poético pode englobar os saberes e esses saberes só podem formar-se no cerne de um diálogo. “Literatura, escritura ou texto” (BARTHES, 2007, p. 16) e “o tecido de significantes que constitui a obra” (BARTHES, 2007, p. 16) fazem com que a trapaça do texto incite o que o teórico pensa como uma permanente revolução da própria linguagem, no horizonte do improvável e do efêmero. Não obstante, ainda que Barthes faça menção explícita ao texto literário, e sabemos que todo texto possui um discurso, anterior ao próprio texto, podemos pensar que é o próprio discurso poético (e com isso toda manifestação artística) que *faz girar os saberes*. A própria noção de texto e o *leitmotiv* da semiologia barthesiana sempre foi a do alargamento e não da supressão, sustentando-se na afirmativa de que “tudo é um texto”. Há, nas lições barthesianas, importantes defesas para considerarmos que o intercâmbio entre os sistemas semióticos das artes é uma das maneiras mais profícuas para que possamos aprofundar nossas leituras de um texto literário/artístico/poético.

Ainda que a correspondência interartística encontre um disposto interlocutor com as proposições teóricas de Barthes, oriundas do começo da segunda metade do século XX, ela não teve início, de fato, com o intelectual francês. Um desdobramento histórico permite compreender a inevitável tradição de diálogo entre aquilo que pensamos como arte, estejamos dispostos ou não a considerar essa interação. É a respeito dessa retomada que refletiremos a seguir, bem como de suas implicações atuais.

1.1 Tal arte, qual arte

Ao propormos um diálogo entre literatura e performance, situamos nosso trabalho no âmbito do pensamento Interartístico, no qual uma ou mais expressões artísticas são consideradas para a reflexão de determinado objetivo, no nosso caso, o da representação da violência. Contudo, se levarmos em conta que literatura e performance são objetos heterogêneos, assim como toda linguagem artística, é forçoso presumir que haja uma metodologia homogênea no estudo das relações entre uma ou mais artes. Pensemos na figura de um “demônio”. É dessa maneira que Antoine Compagnon definiu a Teoria da Literatura,

haja visto seu caráter, descritivo, e não prescritivo; analítico, mas sem tornar-se uma "polícia das letras" (COMPAGNON, 1999, p. 20). Tal qual a imagem de um *Frankenstein*, formado pelo retalho de diversas partes, podemos pensar a teoria como a crítica que se apossa de várias correntes teóricas e discursos, sem responsabilidade compulsória a nenhum[6]. É também o caso dos Estudos Interartes, cuja história remonta à antiguidade clássica e seus desdobramentos mais ampliaram do que diminuíram suas possibilidades de atuação.

Com a expressão "Ut pictura poesis" ("como a pintura, é a poesia"), o poeta latino Horácio já sinaliza uma aproximação entre as artes em sua *Ars Poetica*, datada de 20 a.C. A pintura a que Horácio se refere é a figurativa, não abstrata, e que busca emanar o real. Por conseguinte, suas delimitações de poesia também seguiam determinados parâmetros mais prescritivos e de harmonização e proporção, como a versificação exata e o uso do coro e da música, concernentes com a Era Helenística, que nos legou obras como a *Vênus de Milo*, *Apolo Belvedere* e a *Vitória de Samotrácia*, milimetricamente pensadas - com um forte rigor quase científico - para que as esculturas assemelhassem-se a uma imitação realista das formas humanas.

No entanto, conforme assinala Solange Ribeiro de Oliveira (1993), ainda que a expressão horaciana questionasse os atributos de uma poesia livre, "que pensariam, pergunta Horácio, de um pintor que unisse uma cabeça humana ao pescoço de um cavalo, ou espalhasse plumas multicores sobre membros em esparsos, ou arrematasse o tronco de uma linda mulher com a cauda de um peixe repelente?" (p. 13), sua inocente aproximação entre literatura e pintura surtiu um impacto nas gerações posteriores, fazendo com que progressivamente suas palavras pavimentassem os caminhos para uma abordagem crítica que permitisse o diálogo da literatura com a pintura, a música, o cinema, e com os mais diversos exemplos de manifestações artísticas.

Seu impacto histórico é mais perceptível durante o Renascimento, período em que se percebe a hora e a vez da poesia ser tomada como o termo referencial. Mesmo depois, em meados do século XVIII, em pleno contexto Iluminista, os críticos dividiam-se entre priorizar ora as semelhanças ora as divergências entre as artes, sendo os exemplos mais significativos

[6] Tal posição da teoria literária reside na própria natureza movediça e escorregadia da literatura, que, ao longo da história, e por meio de suas próprias manifestações, leva-nos a constantemente questionar, sem possibilidade certa de resposta, o que é e não é literatura. Daí se reside um novo olhar acerca do monumento literário, muito mais preocupado com a descrição do que a prescrição, dado que aquilo que um dia não foi considerado literatura, a exemplo de documentos, cartas, diários, (auto)biografias, para citar alguns casos, hoje já o é.

de crítica a do filósofo enciclopedista Denis Diderot (1713-1784) e do poeta Gotthold Ephraim Lessing com seu *Laocoon* (1776). Este priorizava as diferenças, mais do que as semelhanças, e pensava que o poeta fosse superior ao pintor, na esteira da tradição platônica e logocêntrica. Aquele trazia uma abordagem nova, descrevendo não a centralidade de uma pintura, mas fixando o olhar em objetos que muitas das vezes eram ignorados pelo espectador, o que faz lembrar a noção barthesiana de *punctum*[7], de buscar nas fotografias os pormenores que usualmente eram deixados de lado aos olhos. Diderot avança a discussão quando pensa que um quadro conta uma história, portanto, é possível que o leitor imagine/fantasie um acontecimento para a cena representada, como o filósofo o faz para a obra *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort*[8] (1765/Figura 1), de Jean- Baptiste Greuze, e conforme nos mostra Solange Ribeiro de Oliveira:

Figura 1 - *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort,* de Jean Baptiste-Greuze. Fonte: Utpictura18, 1765.

> O texto de Diderot se inicia com uma espécie de diálogo. O autor dirige à jovem uma série de perguntas, indagando a causa de sua dor. Atribui respostas à suposta interlocutora, criando um contexto dramático, onde vislumbra uma história. A dor da moça se explica: o pássaro teria sido presente de um namorado, que a teria seduzido.

[7] Em *A câmara clara*, seu estudo sobre a fotografia, Barthes contrasta o *studium* ("O que experimento em relação a essas fotos" (2017 [1980], p. 30) ao *punctum* ("[...] picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso, que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)." (2017, p. 31).

[8] "A menina que chora seu passarinho morto".

> Delineia-se a cena de sedução, a rápida saída do rapaz, a volta da mãe ausente, o choro da jovem, e as palavras de consolo dirigidas a ela pelo crítico. Este termina por declarar que quisera ter sido ele o sedutor… (OLIVEIRA, 1993, p.17-18).

O gesto de Diderot, antes de uma invenção gratuita, é inovador na medida em que também questiona a própria supremacia da imagem enquanto representação isolada do mundo e percebe-a enquanto objeto de significação de um discurso, como uma "obra aberta" (ECO, 2005) a leituras possíveis, ainda que nem todas possam ser feitas[9]. Se, para Oliveira (1993), a atitude do filósofo tem implicações diretas na semiótica moderna, é igualmente fulcral para o modo como pensamos também o texto literário, como se a hegemonia da palavra fosse a única via possível. A esse respeito, em *Além do visível*: o olhar da literatura, Karl Erik Schollhammer comenta que "a imagem carece de sentido próprio e só obtém verdadeira eficiência quando submetida diretamente ao discurso ou inserida nos recursos narrativos fornecidos culturalmente" (2007, p. 8), sem que se abandone, é claro, seus "efeitos estéticos complexos" (2007, p. 8). O que se coloca em questão é a necessidade de uma via de mão dupla, a complementaridade qualquer que seja o objeto artístico, na qual a recusa de um lugar em constante embate com outros campos do discurso faz com que possamos perder focos de iluminação que nos ajudariam a compreender melhor aquilo que desejamos. Nem o abandono de um lado, nem a aplicação incompreensiva do outro.

A literatura, nada obstante, há muito encontra nas manifestações tidas como não literárias uma poiesis que corresponde às próprias forças de seu discurso poético, sendo elas, como pensa Barthes (2017, p. 17): *Máthesis* (conhecimento), *Mímesis* (representação) e *Semiósis* (significação). Pensamos por bem demonstrar como as três forças, intrinsecamente conectadas entre si, podem ser encontradas tanto no texto literário quanto em outros textos artísticos, no raiar da intercompreensão.

É *mathesis* porque faz girar os saberes, incorpora-os em sua própria constituição, mas, acima de tudo, em seu cerne atuam forças contrárias, dialógicas, o eu e o outro da linguagem, suas contradições e avessos. Faz girar os saberes, mas não fetichiza nenhum, e "seu saber nunca é inteiro nem derradeiro" (BARTHES, 2017, p. 18). Brinca com a própria linguagem,

[9] Em 1962, Umberto Eco publica *Obra aberta*, em defesa de uma poética da interpretação: "uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade" (ECO, 2005, p.40). No entanto, passadas duas décadas e mais próximo dos estudos semióticos, publica *Os limites da interpretação* (1987), na qual advoga por uma certa coerência na interpretação ao afirmar que "dizer que um texto é potencialmente sem fim [aberto] não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz." (ECO, 2015, p. 22)

“porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la” (BARTHES, 2017, p. 19). É o caso dos revolucionários ready-made de Duchamp, *Roda de bicicleta* (1913/ Figura 2) e *A fonte* (1917/ Figura 3), que deslocam objetos de seu uso cotidiano e reposiciona-os obrigatoriamente enquanto obras de arte, criando uma ruptura na própria concepção de arte e da linguagem artística. A título de comparação, é o mesmo procedimento do artista, sob a égide da ressignificação, que nos possibilita pensar textos como a carta de descobrimento do Brasil, de Pero Vaz de Caminha - escrita inicialmente seguindo um propósito oficial/documental - como um texto literário. Também é o mesmo procedimento de Oswald de Andrade, valendo-se da paródia e colagem para criar *Pau Brasil* (1925), seu livro de estreia em poesia e que consiste em nada menos do que trechos retirados da carta, com uma ou outra modificação: versificados enquanto poemas, são um ready-made literário por excelência, mesclando o passado e o presente, o literário e o não literário, a criação e o plágio.

Figura 2 - *Roda de bicicleta*, de Marcel Duchamp. Fonte: Pinterest, 1913.

Figura 3 - *A fonte*, de Marcel Duchamp. Fonte: Pinterest, 1917.

> Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. (Caminha, sp)
>
> **As meninas da gare**
>
> Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
> Com cabelos mui pretos pelas espáduas
> E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
> Que de nós as muito bem olharmos
> Não tínhamos vergonha nenhuma (ANDRADE, 2010, p. 8).

A segunda força compreende a *Mímesis* (a representação do real). A essa atribuição, Clarice Lispector reflete em *A paixão segundo G.H*: "A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível" (1998, p. 112). O discurso poético é a representação do real (mímesis), mas não é o real em seu dado puro, por isso não pode ser considerada reflexo ou retrato do mundo. É o real impossível, como pensa Lacan (2008 [1966-1967]). Por conseguinte, ainda que o mundo das artes se utilize de nosso mundo não ficcional, como bem assinala Compagnon em *O demônio da teoria* (1999), e novamente Clarice "A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho" (1998, p. 112), apenas são criados mundos ficcionais, de diferentes realidades, na qual a verossimilhança é uma construção do próprio texto - a linguagem enquanto eterno retorno - e que nessa direção empenha-se na constituição

de mundos possíveis e simbólicos/imaginários. Não estranhamos, portanto, que brilhantemente *A metamorfose*, de Franz Kafka, inicie com a transformação de Gregor Samsa em um monstruoso inseto, ou do belíssimo *Orlando*, de Virginia Woolf, na qual o protagonista que dá título ao romance viva 350 anos e que, certo dia, simplesmente acorde mulher. Ainda, há de se pensar a construção do sertão de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas,* na qual a representação do espaço e dos sentimentos do homem jagunço passa da ordem geográfica à metafísica, "mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo" (CANDIDO, 2000, p. 122). Os exemplos literários/artísticos seriam infinitos, mas o objeto síntese da *mímesis* é o vanguardista quadro de 1929 *La trahison des images* (*A traição das imagens*), de René Magritte, cuja explicação é por si só tautológica:

[10]

Figura 4 - *La trahison des images*, de René Magritte. Fonte: Touch of class, 1929.

A terceira e última força, segundo Barthes, é a *semiósis* (significação). Para o semiólogo francês, o texto é capaz de "jogar com os signos em vez de destruí-los" (BARTHES, 2007, p. 27), fazendo com que a arte seja um constante exercício experimental de rebeldia, de subversão às normas do poder, "em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas" (BARTHES, 2007, p. 28). Apontar caminhos que poderiam ter sido e possibilidades outras de realidade, como é o caso do silenciamento e invisibilidade de um homem trabalhador e comum no "Poema tirado de uma notícia de jornal" (1925), de Manuel Bandeira, ou, mais incisivamente, em *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédulas*, do artista brasileiro Cildo Meireles. Entre 1970 e 1975,

[10] "Isto não é um cachimbo".

em pleno contexto ditatorial, Cildo carimbou em cédulas de dinheiro a frase “Quem matou Herzog?”, jornalista perseguido e assassinado pela ditadura, fazendo com que sua provocativa denúncia atingisse um número ilimitado de pessoas e que fosse praticamente impossível de ser controlada pela censura. Em 2013, o artista repetiria o feito com os dizeres “Cadê Amarildo?”, pedreiro morto e desaparecido pela polícia e cujo corpo até hoje não foi encontrado.

Figura 5 - *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédulas*, de Cildo Meireles. Fonte: BDM UNB, 1975 e 2013, respectivamente.

Ao circularem entre a população brasileira por meio de objetos do cotidiano, as cédulas inserem-se no contexto de uma certa ética dos objetos que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2007) proclama em “O elogio da profanação”. Se a sacralização retira as coisas da esfera do direito humano, a profanação “significa abrir uma possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p.66). Sendo assim, o dinheiro é retirado de sua posição sacralizada na religião capitalista e colocado enquanto objeto artístico, e, ainda por cima, subversivo. Questiona-se inclusive o direito de autoria de uma obra e o conceito de arte participativa, pois células com os dizeres “Quem matou Marielle?”, deputada assassinada em março de 2018 e

cuja investigação permanece em aberto, começaram a circular no mesmo ano de sua morte no Rio de Janeiro, sem que se possa elencar os autores de tal arte-protesto[11].

Figura 6 - Nota com os dizeres "Quem matou Marielle?". Autor desconhecido. Fonte: Folha Uol, 2018.

Ao demonstrarmos que as forças do discurso pensadas por Barthes podem ser encontradas em todas as artes, não sendo exclusivas do texto literário, retomamos novamente nossa posição inicial, de que a natureza heterogênea da arte não comporta um movimento homogêneo. A própria tradição *Ut pictura poesis*, mais viva do que nunca ao conceber uma relação entre literatura e pintura em plena antiguidade greco-latina, deve ser expandida. Diz-nos Barthes: "Os códigos de representação explodem atualmente, em benefício de um espaço múltiplo cujo modelo já não pode ser a pintura [...]" (1990, p. 86). Com isso, até mesmo a definição de "Estudos Interartes" já vem sendo questionada, haja vista o peso da qual a palavra "arte" comumente é atribuída, em que se apontam certos códigos estéticos em detrimento de outros, bem como das mudanças que a própria criação artístico-literária vem sofrendo conforme as mudanças sociais e concepções de novas formas de dizer e fazer.

No antológico *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935, Walter Benjamin já apontava para a perda de uma certa aura em torno do objeto artístico, inclusive com o advento das transformações sociais e tecnológicas provenientes da modernidade, como é o exemplo do folhetim, e podemos pensar hoje com a influência da internet na leitura, recepção e divulgação da artes. Sobre tal influência, em "Literatura e

[11] Ao ser informado sobre as novas notas em circulação, inspiradas em seu trabalho, Cildo Meireles estampou o rosto de Marielle Franco em notas de R$ 2 e R$ 5 e colocou-as em sua exposição "Entrevendo" (2019), no Sesc Pompeia.

outros sistemas semióticos" (1999), Eduardo de Assis Duarte comenta os efeitos da era digital na produção literária: "Os meios eletrônicos de circulação de mensagens, tais como a televisão e as redes de computadores, entre outros, configuram uma ambiência intersemiótica que tende a interferir, cada vez mais, no modo de ser do texto literário" (1999, p. 51). É o caso de Angélica Freitas ao brincar com o uso da internet por meio da ferramenta de pesquisa *google*, prática que a autora denomina de *googlagens* nos seus "3 poemas com o auxílio do google", que estão em *Um útero é do tamanho de um punho*. De acordo com a autora:

> 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).

Nesse ínterim, a difícil concepção de arte/literatura/poética, sempre um terreno movediço e em disputa, vê-se como espaço ainda mais nebuloso do que outrora, dado o surgimento de novas técnicas e tecnologias e o surgimento de um novo contexto comunicacional para a esfera do *art world*. Ao ser selecionada como uma das representantes do Brasil na 56ª Bienal de Veneza, Berna Reale aproveitou para exibir vídeos ao ar livre, a fim de que cidadãos italianos que não fossem à bienal pudessem conhecer seu trabalho. A ideia surgiu como uma forma de apelo ao público nas palavras da artista: "Pensei que poderia fazer meu projeto independente que fosse para lugares distantes da cidade, onde os venezianos mais antigos, que não frequentam a Bienal, realmente moram" (Reale, 2015). No ano anterior, a performer já havia utilizado a internet ao criar cartazes referentes à performance "Rosa púrpura" (Figura 7), na qual os/as espectadores poderiam aproximar o celular e por meio da leitura de um código de barras (QR CODE) ter acesso a um texto explicando a proposta da performance.

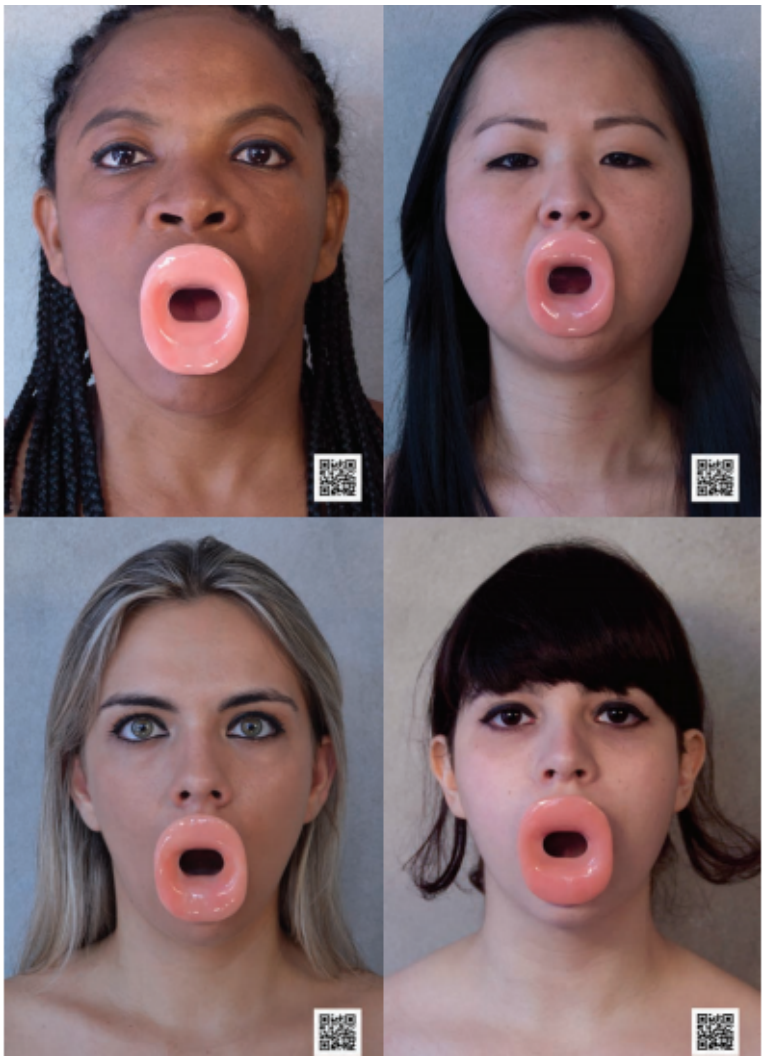

Figura 7 - Cartazes da performance *Rosa púrpura*, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2014.

Por fim, se a relação entre os novos códigos aponta para a utilização de novos meios de expressão, a própria nomenclatura do campo de trabalho interartístico cede espaço para o novo. Em *Perdida entre signos*: Literatura, Artes e Mídias, hoje (2012), Solange Ribeiro de Oliveira, alicerçada precipuamente pelas proposições teóricas incitadas já na década de 80 por Claus Clüver, propõe que comecemos a pensar em "Estudos Intermídias" ou "Estudos de Intermidialidade".

> O termo é incontroverso, já que toda arte exige o uso de mídias, embora nem toda mídia possa ser qualificada como arte. Com apoio na teoria institucional, a nomenclatura "Estudos de Intermidialidade" contorna a dificuldade de conceituar "arte". (OLIVEIRA, 2012, p. 16)

No âmbito de uma perpétua instabilidade conceitual, seguir na direção de estudos que visem dialogar e contemplar uma ou mais manifestações artísticas e o uso de suas mídias, faz com que sigamos em um campo desafiador, mas estimulante. Dados os exemplos que foram

elencados, que por si só já exigiriam um outro estudo à parte, queremos agora elencar o que nos faz seguir na relação entre literatura e performance. O que nos une a elas, o que as une.

1.2 Narrativas/máquinas performáticas

Na festa literária internacional de Paraty (FLIP) de 2017, seis escritores e escritoras foram convidados a realizar intervenções poéticas que contemplassem, de forma bastante híbrida, poesia, fotografia, vídeo, performance, teatro, leitura dramática, entre outras possibilidades. Dentre as leituras apresentadas, queremos destacar a performance "Fruto estranho[12]", do poeta mineiro Ricardo Aleixo (Figura 8)[13]. Mesclando trechos de autoria própria com fragmentos de obras autobiográficas como *Diário íntimo* e *Diário do hospício/Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto[14], Aleixo problematiza o silenciamento e a exclusão de Barreto, bem como de outros autores e autoras de uma literatura escrita por pretos/as. Desse modo, veste um manto de cor preta em que palavras como "têmpora", "adão", "córtex", entre outras, estão escritas com tinta branca, tensionando o discurso científico e biológico historicamente construído, a saber, o racismo científico, que contribuiu para a visão de mundo de que negros e negras seriam naturalmente inferiores às populações caucasianas. Com a respiração ofegante, gesticulando excessivamente, ora em silêncio ora falando de modo descompassado, e ensaiando alguns movimentos de dança, Aleixo torna-se a própria plataforma de expressão e meio pelo qual sua mensagem pulsa, um "livro vivo" ou "modelo vivo", para utilizar o título de uma obra do autor em que o mesmo afirma: "Eu jogo palavra no vento e fico vendo ela voar" (ALEIXO, 2018, p. 111). Parece nítido, portanto, que a denúncia de Aleixo a respeito do racismo, pobreza e a falência institucional e moral da política e da sociedade brasileira transcende o plano verbal e procura um *além*. Além esse que clama pela hibridização, pela mescla de suportes e maneiras outras de dizer, revitalizando a própria expressão literária e a experimentação com a linguagem.

[12] "Fruto estranho/Strange Fruit" também é o título de um poema de Abel Meeropol escrito como forma de protesto ao linchamento de dois cidadãos afro-americanos no sul dos Estados Unidos. O poema tornou-se mundialmente conhecido ao ser musicalizado de maneira dolorosa por Billie Holiday.
[13] Além de Aleixo, apresentaram-se vários outros poetas e poetisas que são *performers*, a exemplo de Josely Vianna Baptista, Adelaide Ivánova, André Vallias e Prisca Agustoni.
[14] Escritor homenageado daquele ano.

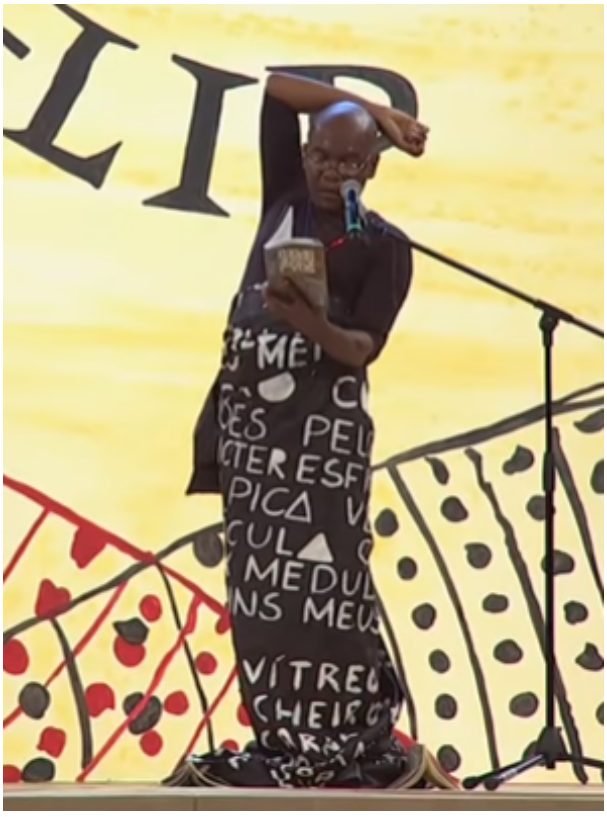

Figura 8 - Performance *Fruto estranho*, de Ricardo Aleixo. Fonte: Youtube, 2017.

Ao adentramos no campo da crítica, podemos pensar como a opção do escritor, ao realizar uma leitura performática e que por si só já configura uma performance, revela a atualidade do discurso poético entrecruzado por outras vias de manifestação. Como dito anteriormente, o campo de Estudos Interartes/Intermidias é marcado pela amplitude e vastidão, haja vista tudo o que se pode colocar sob o rótulo, por si só maleável e impreciso, de "arte" e a utilização de mídias. Neste sentido, o teórico pode cotejar a literatura com o cinema, a pintura, a fotografia, a escultura, a música, a dança, o teatro, entre outras criações. O que nos leva, e talvez o que tenha levado Aleixo, dentre tantas opções possíveis, e igualmente tentadoras, optar por aproximar literatura e performance?

Em seu ciclo de conferências proferidos na década de 80, e que originaram a obra *Seis propostas para o próximo milênio*[15], Ítalo Calvino coloca a visibilidade como uma característica intrínseca ao texto literário. Defende o autor que a habilidade do texto, em menor ou em maior grau, faz com que pudéssemos "ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto" (CALVINO, 1990, p. 99). O culto à representação visual, da palavra ao imagético,

[15] Embora o título refere-se a "seis propostas", a sexta nunca chegou a ser realizada; o autor pretendia escrevê-la quando chegasse à Universidade de Harvard.

ou vice-versa como igualmente defende o escritor, nos dá segurança para pensar a relação entre a verbalização literária e a visualização performática. O leitor pode tanto imaginar/visualizar a cena, quanto perceber seus temas em outras imagens, fazendo com que as conexões entre literatura e performance não se revelem como uma aproximação improvável. Há um sem fim de possibilidades que abarcam o texto performático, desde o corpo do performer, a utilização dos espaços, a confecção de um vestuário que transmita uma mensagem, como é o caso da performance de Aleixo, a utilização ou não de mídias, como a música, o vídeo, as imagens.

Nessa direção é que Graciela Ravetti oferece-nos um excelente ponto de apoio ao pensar na expressão "narrativas performáticas". De acordo com a pesquisadora, assim como a tradição literária já o fizera no passado, há uma série de textos escritos da literatura latino-americana contemporânea que, dada sua configuração, tornam-se como um "convite a ir além do estipulado" (RAVETTI, 2002, p. 45), vislumbrando na arte da performance uma possibilidade outra de desdobramento, um próprio "convite à performance". Conforme Ravetti:

> [...] utilizo a expressão "narrativa performática" para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. (RAVETTI, 2002, p.45)

É especialmente no âmbito político-social que presenciamos o caráter performático de *Um útero é do tamanho de um punho*. Percebemos já em seu título que não se trata de uma mera exposição/comparação de partes do corpo feminino, mas, dialogicamente, faz com que o leitor leia o signo literário de Freitas compreendendo a intrínseca relação entre o significante, do plano da expressão, com o significado, do plano do conteúdo. Se bem lembramos Saussure (2012), a própria alteração no significante promoveria uma alteração no significado; nada na língua é por acaso. Ravetti concentra-se em exemplos da prosa, mas suas propostas podem ser pensadas na direção de uma "volta performática" do poema. Não obstante, a segunda edição do livro, utilizada por nós, traz uma instigante capa:

Figura 9 - Capa de *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. Fonte: Companhia das Letras, 2017.

O "revezamento/etapa" (BARTHES, 1990) da leitura da capa, que faz com aquele/a que a leia una a imagem ao título da obra, bem como o fato de ser escrita por uma mulher, caminham rumo à leitura de uma *narrativa performática*, possibilitando, de antemão, "imaginar formas possíveis de intervenção social, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta" (RAVETTI, 2002, p. 59). O espaço político, caro aos textos performáticos, já é construído daí. Brincam-se com figuras como "força", "feminilidade", "mulher", "corpo", "útero" e "punho", em que a ilusão do real e o título da obra atuam de modo irônico e provocativo para o/a leitor/a.

Contudo, se as proposições de Ravetti revelaram-se frutíferas para discussões iniciais, e, por extensão, para uma visão literário-performática de *Um útero é do tamanho de um punho*, algumas ponderações precisam ser feitas. Para a intelectual, com o propósito de entender a configuração das narrativas performáticas e seus vínculos, alguns critérios devem estar presentes no texto. Consideremos-os em diálogo com o trecho de um poema de Angélica:

> Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal, trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente. (RAVETTI, 2002, p. 49)

> **alcachofra**
> amélia que era a mulher de verdade
> fugiu com a mulher barbada
> barbaridade
> foram morar num pequeno barraco
> às margens do arroio macaco
> em pedra lascada, rs
>
> primeiro a solidão foi imensa
> as duas não tinham visitas
> nem televisor
> passavam os dias se catando
> pois tinham pegado piolho
> e havia pulgas no lugar [...]
>
> a mulher barbada sempre fora
> de poucas e precisas palavras
> quase nem falava
> assentia com a cabeça, balançava-a
> se não concordava, como os simples
> ou os que perderam a língua
>
> a mulher barbada simplesmente não sentia
> aquela necessidade de discutir
> cada coisa do dia a dia
> e amélia ficava grilada, então
> além das pulgas e dos piolhos
> era inseto pra caramba (FREITAS, 2017, p. 24)

O poema inicia com um intertexto, por via da paródia e sátira da figura de Amélia, conhecida no imaginário brasileiro pela canção "Ai que saudades da Amélia" (1968), composta por Mário Lago e Ataulfo Naves e famosa na voz de Roberto Carlos[16]. Subverte a lógica da letra da música ao inserir Amélia em uma relação homoafetiva "/fugiu com a mulher barbada/", "/barbaridade/", tornando-a uma protagonista lésbica. Todavia, se o relacionamento nasce de uma prática revolucionária, que caminha na direção contrária de uma heterossexualidade compulsória, o relacionamento revela-se mais conservador do que progressista, reforçando estereótipos comumente associados ao sexo feminino e masculino.

[16] No contexto brasileiro, a canção é revestida de polêmica. Conforme o artigo "Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves", de Amanda Beraldo Faria: "Num ápice de popularidade, o entendimento mais difundido da canção se tornou até verbete de dicionário na língua portuguesa. Para Aurélio, que primeiro inseriu o termo, Amélia é "[Do antr. Amélia, do samba "Ai! que saudade da Amélia", de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago.] S. f. Bras. Pop. 1. **Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem**" (FERREIRA, 2010)" (2014, p. 106, grifo nosso).

Ora, Amélia representa o termo *mulher* da maneira como o mesmo foi construído na História: contrapõe-se à mulher barbada, que não sentia "/aquela necessidade de discutir/", "/cada coisa do dia a dia/", reforçando a imagem de que a mulher quer sempre discutir a relação enquanto o "homem" (personificado na mulher barbada) nunca tem tempo para isso. A fina ironia do poema denota uma crítica ao mesmo tempo do padrão heterossexual quanto da frustração homossexual, que acaba por repetir os mesmos comportamentos que parece atacar e repete os mesmos discursos violentos e de encaixotamento de papéis de gênero vigentes. Ao final das contas, talvez ainda vivamos, tal qual as personagens, "/em pedra lascada, rs/".

No que diz respeito ao caráter performático do poema, Ravetti elencava a necessidade de "sujeitos em processos de atribuição", cujos "comportamentos narrados" fossem "no mínimo, transgressores quanto a norma social vigente" (RAVETTI, 2002, p. 49). Encontram-se no poema, bem como em outros que serão trazidos à baila, as características supracitadas, quer seja em menor ou em maior grau, quer seja pela via bivocal do discurso irônico, recurso estilístico comum à poesia de Angélica Freitas. Entretanto, afastamo-nos de alguns pormenores de Ravetti, como o enfoque em situações de um "autobiográfico cênico" (RAVETTI, 2002, p. 61) em que as "imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo do pessoal" (RAVETTI, 2002, p. 62). Não à toa os exemplos literários que Ravetti traga à tona sejam do âmbito das autoficções, o que não é nosso caso. Ainda que na realidade empírica há de se considerar que muitas das violências contidas na obra possam ter sido vivenciadas por Angélica, levando em conta inclusive seu estar no mundo enquanto mulher, lésbica e acima do peso "ideal", os poemas não exprimem, pelo menos em nossa leitura, um cunho autobiográfico e de *escrita de si* - tampouco nossas discussões partem da ordem do *bios*-, sendo muito mais uma consideração em torno da violência contra mulheres de um modo geral.

Dados os devidos distanciamentos com as proposições de Ravetti, mas ainda não perdendo de vista que os poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* configuram uma "narrativa performática", consideramos os conceitos expostos em *A máquina performática*: a literatura no campo experimental (2017), dos argentinos Gonzalo Aguilar e Mario Cámara. Na mesma direção de Ravetti, propõem uma dimensão performática para a literatura, imaginando que há textos literários que fazem parte de uma "máquina performática", isto é, adquirem novas significações quando seus signos, todos eles, desde "um gesto, um tom de voz, um corpo que se exibe, até um perfume" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 10), fazem

com que o texto abra-se para uma multiplicidade de conexões, que talvez não pudessem ser feitas caso o ato de leitura fosse fechado somente no plano estritamente verbal-escrito, sem que se criassem conexões com outros campos de sentido e discursos poéticos. Como apontam os autores, “a ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 13) e seu ideal aproxima-os da ideia de céu estrelado de Barthes quando destacam que “o que está em crise é hegemonia textual como única fonte de autoridade” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 12).

Afastemo-nos por um breve instante de Angélica. Poderíamos considerar que a performance abaixo de Berna Reale, dentre tantas outras leituras, possui um diálogo com a personagem Macabéa, de *A hora da estrela*?

Figura 10 - Performance *Número repetido*, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2012.

Em *Número repetido* (2012), Berna questiona quando o ser humano passa a ser meramente uma coisa. Com uma indumentária que faz alusão aos homens e mulheres chinesas que trabalham nas fábricas, coisificados/as pela lógica do capital e silenciados/as enquanto indivíduos, a performance coloca em questão o ser humano enquanto uma “identidade sem pessoa” (Agamben, 2015), um mero sujeito que apenas transita na sociedade

com uma "vida nua, um dado puramente biológico" (AGAMBEN, 2015, p. 82). Não seria esse o caso de Macabéa, moça raquítica e miserável vinda do sertão, sem desejo, sem vontade, sem amparo, subordinada ao seu chefe e sem qualquer possibilidade de redenção - pelo menos até o final da trama[17] - do mundo que a cerca?

> Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade - para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. [...] A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha. (LISPECTOR, 2017, p. 57)

O exemplo de imaginar a narrativa clariciana enquanto possibilidade performática, invertendo a leitura e começando-a com uma performance de Berna Reale, em nada contribui para a diminuição do texto literário. Ao contrário, aumentam-se as possibilidades de interpretações e relações de sentido - Macabéa é somente um "número repetido" enquanto ser ontológico -, evocando a palavra para além de sua significação verbal. A conversa entre as artes vem vingar o mundo do texto e da representação poética enquanto simulacro do mundo. É essa a direção que pretendemos seguir com os poemas de Angélica Freitas, teleguiados pelo que nos ensina Octavio Paz:

> [...] um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irredutível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. (PAZ, 2015, p. 52)

Nesse sentido, antes de considerar as imagens de Amélia, da mulher barbada, do corpo da mulher gorda, suja, feia, limpa, que se veste de vermelho, que precisa fazer um regime, somente enquanto signos verbais e representações violentas contidas no texto de Freitas, por que não imaginar tais figuras no âmbito de outras manifestações artísticas, quer seja o da performance, inserindo-as no contexto de uma narrativa/máquina performática? Por seu espaço híbrido por excelência, como apresentaremos na seção seguinte, a performance revela-se como terreno fértil de experimentação e possíveis trocas.

1.3 Linguagens híbridas/instáveis/inespecíficas

[17] Ironicamente, é somente com sua morte que Macabéa conquista sua "hora de estrela": "Então - ali deitada - teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte" (LISPECTOR, 2017, p. 108).

Tendo como exemplo a instalação “Fruto estranho” (Figura 11), do artista brasileiro Nuno Ramos e que foi exposta no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 2010, a intelectual argentina Florencia Garramuño propõe uma reflexão acerca de uma discussão de longa data no campo da arte: a inespecificidade de uma estética contemporânea. Não que se tenha dificuldade (ou talvez a dificuldade exista) em perceber um determinado objeto como sendo pertencente ao *art world*, o que se coloca em questão é a confluência de linguagens e mídias que torna a imprecisão como um campo de visão ao apreciador/crítico/espectador. É o caso de “Fruto estranho” (2010), que mescla elementos da natureza como árvores a outros, tal qual a música, palavra escrita e filme. Em qual família ou tradição artística situar um objeto que envereda por abarcar tudo e não precisar nada, que se situa entre o próprio e o alheio?

Figura 11 - Instalação “Fruto estranho”, de Nuno Ramos. Fonte: Acervo do autor, 2010.

Seja no fio da tradição *Ut Pictura Poesis*, do movimento modernista e sua absorção das vanguardas europeias, da poesia (neo)concretista e o questionamento do espaço visual para o poema, bem como dos autores e autoras já citados/as ao longo desse capítulo, a própria literatura vem dando sinais do entrecruzamento de meios e suportes, derrubando os muros que possam enquadrar a linguagem artística enquanto noção una de propriedade. O advento de uma tripartição dos gêneros, oriunda da poética Aristotélica, não comporta mais uma leitura do enquadramento, tendo em vista o embaralhamento de gêneros em *Eles eram muito cavalos*, de Luiz Rufatto, da escrita de Clarice Lispector e Hilda Hilst, que atingem a prosa

poética, ou do movimento concretista e neoconcretista, para citarmos alguns exemplos. Mesmo em séculos anteriores e no cânone literário, as experiências radicais de *Dom Quixote* (1605) e *Tristram Shandy* (1759) já demonstravam sinais de uma literatura fora de si (GARRAMUÑO, 2014). Outrossim, cada vez mais um sem fim de objetos/suportes são trazidos para a discussão, como é o caso da inserção da fotografia, outrora desconsiderada enquanto objeto artístico e agora vista como possibilidade de experimentação, seja com *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho, e *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, ou no apurado trabalho do poeta Adolfo Montejo Navas, em *Fotografia & Poesia* (afinidades eletivas), publicado em 2017 e que une com singular sensibilidade as possibilidades de convívio entre literatura e fotografia.

No caso das artes visuais, arriscamos dizer que o exemplo mais radical em termos de hibridização e instabilidade, e que promovem um novo fôlego acerca do fazer artístico na contemporaneidade, sejam as manifestações denominadas *performances*. Como aponta Roselee Goldberg, no pioneiro e precisamente histórico *A arte da performance*, publicado pela primeira vez em 1979, a performance pode ser vista como a vanguarda das vanguardas, no sentido de que mesmo quando as experimentações de escolas como o cubismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo - agitadas por natureza - pareciam ter encontrando seus limites, era por meio da performance que os/as artistas sinalizavam uma nova radicalidade e retomada de seus ideais revolucionários. O apelo à performance fez com que a mesma se tornasse um "catalisador na história da arte do século XX" (GOLDBERG, 2015, p. 7) pois "os artistas se voltavam para a performance como meio de demolir categorias e apontar novas direções" (GOLDBERG, 2015, p. 7). Por conseguinte, se a definição de literatura há muito deixou de ser o principal campo de discussões dos estudos literários, o mesmo ocorre com uma definição precisa de performance:

> Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim com vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (GOLDBERG, 2015, p. 9)

Goldberg aponta para a instabilidade/inespecificidade e terreno híbrido na qual a performance sustenta-se. Com um programa ilimitado e multidisciplinar, a viabilidade para

que aconteça em qualquer espaço (a *profanação* por excelência da qual pensa Agamben) e junção das mais variadas formas de linguagens ou até mesmo a participação/colaboração daquele que a assiste, a opção pela performance remonta ao seu artifício no início do século XX: o da contestação frente ao possível esgotamento de possibilidades. Ao lidarem precipuamente com o corpo do artista, que utiliza-o enquanto plataforma de expressão, a performance aproxima-se da ideia do "Corpo sem órgãos" de Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu texto "Como criar para si um corpo sem Órgãos (CsO)?". Com um título curioso, opondo-se a uma concepção biológica, as proposições dos filósofos não se propõem a perscrutar fundamentações irracionalmente orgânicas, isto é, que o sujeito retire seus órgãos e crie um corpo destituídos dos mesmos - "o CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24) -. A hipótese é de criar um corpo que lute contra um organismo que funcione prescritivamente ("é isto que um corpo deve fazer") para ceder lugar a um corpo da experimentação ("o que eu posso fazer com meu corpo?") e que seja povoado de intensidades: "Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide." (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Não seria o caso de pensar os/as artistas que se dedicam à performance e fazem do seu corpo um palco de experimentação, denúncias, mensagens e reflexões poéticas, para muito além das verdades biologizantes?

No contexto do século XXI, tão demarcado pela efemeridade e inconstância, em que "tudo que é sólido se desmancha no ar", ou da própria incerteza do tempo presente, "pós-moderno", "reflexivo", "tardio" ou "líquido", conforme a orientação teórica escolhida, vemos a explosão incontestável de *performers* ou de artistas que se voltam para a performance como uma maneira de combater o efêmero[18] e criar, cada qual à sua maneira, os seus CsO. São atitudes radicais e poéticas de incontenção, no sentido de desestabilizar um mundo inerte e fechado para o extraordinário. Enquanto o mundo se silencia, a performance grita: "olhe para mim, eu estou aqui", como foi o caso do "Movimento de Arte Pornô" de 1982, em que poetas e artistas liderados por Eduardo Kac despiram-se e realizaram uma passeata na praia de Ipanema em plena luz do dia, a fim de ressignificar a repressão do corpo

[18] Aqui fazemos menção ao texto "A literatura contra o efêmero" (2001), de Umberto Eco, em que o intelectual italiano posiciona a literatura como artefato possível de presença frente a instabilidade da era digital. Analogamente, queremos pensar a performance contra o efêmero.

e do sexo no contexto da ditadura; ou de *Como comprar (How to shop)*[19] (1993/Figura 12), da artista britânica Bobby Baker, na qual as tarefas do dia-a-dia, associadas a uma feminilidade doméstica[20], eram transformadas em cenário artístico:

Figura 12 - Performance "Como comprar", de Bobby Baker. Fonte: Artsadmin, 1993.

O contato com o íntimo e o cotidiano, e a imersão desconcertante e não esperada pelo público na imagética planejada da cidade, tornam-se, nas palavras de Eleonora Fabião, "a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo" (2008, p. 237). Jogar com o interlocutor e com isso ser uma arte de imersão. A colaboração e participação podem ocorrer

[19] De maneira bastante irônica, a proposta da performance era criar "Um guia completo para a arte de fazer compras bem-sucedidas, apresentado em sete etapas fáceis de seguir, cada uma dando orientações passo a passo sobre compras para o espírito bem nutrido. Bobby conta com sua extensa experiência em compras para oferecer conselhos sobre todas as habilidades necessárias para o sucesso, desde a aquisição das virtudes necessárias até manobras de carrinho que economizam tempo". (tradução nossa) (Cf. https://www.artsadmin.co.uk/projects/how-to-shop. Acesso em 30 de março de 2020).

[20] Em 08/03/2017, em discurso pronunciado em um ato sobre o Dia da Mulher, algumas das palavras do então presidente Michel Temer foram: "Na economia também a mulher tem grande participação. Ninguém mais é capaz de indicar os desajustes de preços no supermercado do que a mulher." (Cf. https://g1.globo.com/politica/noticia/mulher-ainda-e-tratada-como-figura-de-segundo-grau-no-brasil-diz-temer.ghtml. Acesso em 30 de março de 2020)

com os mais variados temas e propósitos, como é o caso de *Cuide de você* (2007), em que a artista francesa Sophie Calle convida 107 mulheres para interpretar uma carta de rompimento que havia recebido de seu ex-namorado. Sem saber como responder à carta, e com o convite para que outras mulheres a interpretassem, surgiram as mais variadas narrativas, de análises literárias e jurídicas a leituras de tarô. “Pedi às participantes que analisassem a carta profissionalmente. Queria jogar com a frieza do vocabulário técnico, e não que as mulheres expressassem seus sentimentos por mim” (Calle, 2007, sp).

Em Berna Reale há também um apelo, não necessariamente como pedido ou participação, mas como um olhar à alteridade radical, na qual o choque e inércia, mediados por um contemplativo silêncio, fazem da performance uma arte de *transformação*. É o que pensa o performer brasileiro Renato Cohen: “A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética” (COHEN, 2013, p. 46). Nesse sentido é que temas tão incisivos como a brutalidade da polícia, a objetificação e violência sexual contra mulheres, a discriminação e preconceitos raciais, corpos massacrados e inferiorizados, bem como violências das mais variadas ordens encontrem nas performances de Reale, que serão apresentadas ao longo do trabalho, a interlocução para um incômodo tão latente. Ademais, como denota Goldberg (2015), é uma arte cujo próprio caráter visual e efêmero em seu ato faz com que a tradução de temas tão polêmicos e necessários ocorra de modo que o governo e seus cães de guarda não sejam capazes de deter. No contexto do Brasil, a cidade sitiada pela performance denuncia a visão de um país doentio e complacente frente à violência.

De fato, a própria noção de performance põe em jogo a questão do sujeito (um *retorno ao sujeito*) na contemporaneidade. Deslocado de si, fragmentando, entrecortado e cingido, o vir-a-ser desse sujeito é um dos questionamentos centrais da própria reflexão da arte, especialmente nos contextos dos séculos XX e XXI. Se a gênese da modernidade é marcada pelo cogito cartesiano “penso, logo existo”, a máxima de Descartes corresponde a uma consideração de outrora, a do pensamento enquanto única força de realização e existência, e que há muito foi ultrapassada. O corpo, ente esquecido e excluído no método do filósofo, retorna na arte contemporânea, que promove constantemente o descentramento da lógica cartesiana, haja vista a aproximação com as experiências corpóreas e o retorno do estatuto do

sujeito à cena de suas discussões e representações[21]. Paradoxalmente, contudo, Tania Rivera aponta para a necessidade de um cuidado no que diz respeito à presença do corpo, não importa a maneira que ele se coloque. Para Rivera: "*não basta a presença do corpo* para que a verdadeira questão do sujeito se coloque. *A performance deve explicitar uma reflexão poética* que se engate na fugidia condição do sujeito na contemporaneidade" (RIVERA, 2018, p. 24, grifos nossos).

Junto com a provocativa de Rivera, é necessário retomarmos os conceitos do "CsO (Corpo sem Órgãos)", de Deleuze e Guattari (1995). Em 1968, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Lygia Clark expõe sua obra "A casa é o corpo" (Cf. https://www.youtube.com/watch?v=kiU26qNYxOI. Acesso em 30 de junho de 2020), um labirinto de 8 metros que convida o público a passear pelas fases de uma gestação - penetração, ovulação, germinação e expulsão - e voltar para a sensação de habitar o corpo materno. Na performance, contudo, o corpo não é mais um abrigo, nossa "casa abre-se para uma imprevisibilidade, um nomadismo, um trânsito que é o contrário da ideia de um *lócus* fixo e assegurador" (RIVERA, 2018, p. 24). Em outras palavras, não se trata mais de enxergar o corpo enquanto habitação segura e sim em toda sua potencialidade de encontros possíveis e inimagináveis - um "CsO" por excelência - inclusive daqueles que possam suscitar um desconforto para consigo e com o outro, como veremos logo adiante com as artistas Marina Abramovic e Yoko Ono.

Em defesa da performance, tal distinção é necessária não somente para que não se pense que a mera presença do corpo inscreva esse corpo enquanto uma arte performática, mas para que não se confunda o termo com o conceito de performance, e que será trabalhado no terceiro capítulo, oriundo das proposições teóricas da filósofa Judith Butler. Tanto no divisor de águas *Problemas de gênero* como em *Corpos que importam*, Butler pensa na produção do sexo e do gênero enquanto uma repetição estilizada de atos que reiteram a matriz de sexo/gênero/desejo, isto é, homens e mulheres atuam, por meio da incorporação de gestualidades/performances de seus corpos, na criação de uma ordem compulsória de

[21] A respeito de tais proposições, podemos pensar nas considerações de Sigmund Freud no clássico *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930, em que o psicanalista diagnosticava nosso corpo como uma das causas do sofrimento humano na modernidade: [...] **nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição**. É bem menos difícil experimentar a infelicidade. O sofrer nos ameaça a partir de três lados: **do próprio corpo**, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; (FREUD, 2011, p. 20, grifo nosso)

comportamentos esperados para o sexo masculino/homem e para o sexo feminino/mulher. A performatividade de gênero não se confunde com a performance artística, embora essa possa colocar no âmbito de suas discussões as proposições daquela. Na performance, trata-se de "dar-se-a ver ao outro" (RIVERA, 2018, p. 24), no que Rivera acredita ser uma tentativa um tanto sacrificial (2018, p. 24). É o caso das performances lidas pela psicanalista, como *Cut Piece* (1964 / Figura 13), de Yoko Ono, ou da mundialmente conhecida *Rhythm 0* (1974/ Figura 14), de Marina Abramovic:

Figura 13 - Performance *Cut piece*, de Yoko Ono. Fonte: PELHAM, 1964.

Figura 14 - Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramovic. Fonte: Pinterest, 1974.

Em ambas as performances é explicitado o apelo ao outro, da relação do sujeito enquanto coisa, da criação de um CsO que "faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo. Não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). Yoko Ono convida o público a apoderar-se de uma tesoura e cortar suas roupas, desnudando-a. A participação é permissiva, na medida em que a artista inicia sua performance vestida e termina cobrindo os seios com seus braços, depois de ter sido submetida a inúmeras tesouradas da plateia. Mais radical é o apelo de Abramovic em sua *Rhythm 0*, na qual a única declaração da artista era: "Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim como desejarem. Eu sou o objeto"[22]. Com duração de seis horas, e com um público que inicialmente permanecia tímido, a agitação começa no decorrer do tempo, e, após ter sido despida, carregada, coroada de espinhos e toda sorte de atitudes violentas por parte do/a espectador/a, a performance termina com seguranças intervindo após a artista ter uma arma apontada para sua cabeça. Em uma entrevista concedida ao "Marina Abramovic Institute", a performer conta que ao chegar em casa, olha-se no

[22] Citado em Tracey Warr & Amelia Jones, *The Artist's body*. Londres: Phaidon, 2000, p. 125.

espelho e percebe um fio branco que não havia em seu couro cabeludo, uma resposta de nosso corpo quando passamos por situações de estresse e medo intensos. “Trata-se, para o sujeito, de assumir, por um breve instante quase insuportável, sua condição de quase-objeto, e com isso ver-se *quase sujeito*: não propriamente sujeito de seus atos, mas assujeitado a eles” (RIVERA, 2018, p. 25). A oferta de Yoko e Marina instauram no outro a inconsciência da alteridade e um pendor para a crueldade. Será esse o humano, demasiado humano?

Se anteriormente questionamos a mera presença do corpo, também é preciso ressaltar que toda performance é ato, mas um “ato de perda” (RIVERA, 2018, p. 31). As imagens registradas, e das quais nos valeremos ao longo do trabalho, ainda que permitam uma maior compreensão e visualidade da performance, não são a performance em si. Essa caracteriza-se pelo ato irrepetível, um aqui-agora incapturável na realidade empírica. Se, para a poetisa polonesa Wislawa Szymborska, ao pronunciamos a palavra “futuro” já criamos com a primeira sílaba o passado[23], a performance enquanto ato é sempre um momento único, seja por intervenções do mundo externo ou pela própria existência do mundo enquanto tempo que escorre e não volta mais. Mesmo inscrita por meio de fotografias, lembra-nos Barthes em *A câmara clara*, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2017 [1980], p. 12). Tal qual a vida a todo instante, a performance só se presencia uma vez; é rio que não entramos duas vezes, se bem lembrarmos da máxima heraclitiana.

Por fim, dadas as brevíssimas considerações em torno da concepção de performance enquanto manifestação artística, resta-nos apresentar o que une, em nosso entendimento, os poemas de Angélica Freitas e as performances de Berna Reale. Compreendendo que a literatura é compósita em seu interior e a performance explosiva em seu exterior, com a palavra em punho e o corpo em movimento, o que querem essas mulheres? Que narrativas desejam contar?

1.4 Violência como motivo: da ética à estética

[23] SZYMBORSKA, Wisława. "Instante". In:_____. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Com a publicação, em 2007, do conjunto de poemas *Rilke Shake* pela Cosac Naify, a poetisa gaúcha Angélica Freitas lançava-se no cenário da literatura brasileira contemporânea, demonstrando a força de sua produção poética. Herdeira de uma linhagem de autoras como Ana Cristina César, Ledusha, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Gertrude Stein, entre outras, seu primeiro livro analisa com tom irônico e divertido - características caras à sua escrita - a tradição poética e a cultura dita popular (daí advém o título do livro, uma alusão ao canônico poeta alemão Rainer Maria Rilke e o "shake" que se cria a partir dessa mistura). O livro, no entanto, não possui uma unidade temática, sendo mais uma coletânea dos escritos da autora até então e denota um estilo despojado e ácido, outra marca de Freitas, cuja falta de preocupação com as formas fixas e regulares dos poemas não deixam a desejar no quesito estético, como observa-se em "liz & lota":

> imagino a bishop entre cajus
> toda inchada e jururu
> da janela o rio e a seu
> lado a lota, com um conta-gotas.
>
> "but you must stay.
> forget that ship", she said.
> ao que bishop riu, olho esquerdo
> sumiu, afundou na pálpebra.
>
> a americana dormiu em alfa.
> e no seu sono, tão geográfica
> sonhou com a carioca rica
> e com a vastidão da américa (FREITAS, 2007, p. 29)

O poema já inicia com uma referência: Elizabeth Bishop (1911-1979) foi uma exímia poetisa norte-americana, ganhadora do Prêmio Pulitzer de Poesia por *North & South* em 1956 e que morou no Brasil nas décadas de 50 e 60. Misturam-se no poema elementos ficcionais "/imagino a bishop entre cajus/" com situações reais (Bishop era alérgica a cajus), envolvidos por um toque de humor "/toda inchada e jururu/" e ironia "/lado a lota, com um conta-gotas/" (Bishop era depressiva e tinha problemas com alcoolismo). Ficcionaliza-se, ainda, o enlace amoroso lésbico entre Bishop e a arquiteta brasileira Maria Carlota Costallat de Macedo de Moraes, conhecida por Lota, desde o título do poema "liz & lota", que sugere um relacionamento, mas também um vínculo comercial entre as duas, pressuposto pelo sinal *&* comumente utilizado em relações comerciais e cuja possibilidade de leitura é acionada pelo verso /sonhou com a carioca rica/. Quase que espiando pelo buraco de uma fechadura, o leitor pode imaginar cenas cotidianas de ambas e até fantasiar uma dramática súplica de Lota a

Elizabeth, feita em língua inglesa, "/ "but you must stay / forget that ship, she said[24]"./", para que a escritora não retornasse aos Estados Unidos.

Como observa Heloisa Buarque de Hollanda no importantíssimo mapeamento poético *26 poetas hoje* lançado em 1976, a geração de 60 e 70 da poesia brasileira demonstrava uma nova experiência de leitura e de produção. Irrompem o "flash cotidiano e o corriqueiro", a "transcrição de sentimentos comuns", a "poetização do relato" (HOLLANDA, 2001a, p. 11), bem como de uma "linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada" (HOLLANDA, 2001a, p. 10). Questionava a autora se esses atributos poderiam caracterizar um movimento literário insurgente na literatura brasileira ou se não passavam de um mero modismo e nos questionamos, agora, se é nesse momento que podemos encaixar a poesia de Angélica Freitas.

Passadas duas décadas, em 1998, Heloisa publica *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90, na qual percebe certas mudanças de tom literário com os poetas e poetisas que escrevem a partir da década de 90. Ainda há uma linguagem informal e, acima de tudo, "uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas" (HOLLANDA, 2001b, p. 11), contudo, se os/as escritores da geração anterior eram colocados como "marginais", o perfil dessa nova leva é de um "profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico" (HOLLANDA, 2001b, p. 10-11) e, de especial importância para o âmbito de nosso trabalho: "a poesia articula-se, em várias realizações e performances, com as artes plásticas, com a fotografia, com a música, com o trabalho corporal" (HOLLANDA, 2001b, p. 14). Também a "angústia da influência" não é um problema, como aponta a intelectual, "se torna usual, nesta geração de autores, a menção a suas tribos ou famílias poéticas" (HOLLANDA, 2001b, p. 17), uma atitude já iniciada, ainda que de forma menos corrente, na geração anterior e cujo maior exemplo é o índice onomástico deixado por Ana Cristina Cesar no final de seu *A teus pés*, de 1982.

Todas as características citadas são percebidas, em maior ou em menor tom, quer seja da geração de 90 ou das gerações anteriores, na escrita do primeiro livro de Angélica Freitas e no exemplo do poema "Liz & Lota", assim como na produção de suas irmãs literárias: Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Annita Costa Malufe, Alice Sant'Anna, Marília Garcia, Matilde Campilho, entre outras, oriundas de uma estética moderna. No caso específico de Angélica, outros rumos foram tomados que se diferenciam em certa medida dos adotados até

[24] /"Mas você deve ficar/, /esqueça aquele navio, ela disse". (Tradução nossa)

então em *Rilke Shake*. É o caso da publicação de seu segundo livro de poemas *Um útero é do tamanho de um punho* em 2012 pela Cosac Naify e reeditado em 2017 pela Companhia das Letras (edição utilizada por nós).

Se na primeira obra a autora mesclava diversos temas, como uma espécie de miscelânea do que havia escrito até então, a segunda é marcada por uma inquietação precisa: as maneiras com que as mulheres são tratadas na sociedade, os estereótipos associados ao seu sexo e as diversas violências às quais o corpo feminino é submetido, das violências mais nítidas àquelas disfarçadas por outros discursos e crueldades, como nos alerta Zizek (2014) acerca das violências subjetivas e sistêmicas ou Bourdieu (2019) com a proposição da existência de uma violência simbólica no cerne da dominação masculina. Do início ao fim é uma obra sobre o que é ser mulher - considerando toda complexidade sobre tal ponderação -, escrita por uma mulher, mas que não é "coisa de mulher", naquilo que a expressão adquire enquanto sinônimo de algo menor. Seu impacto é notado na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, conforme Julia Klein[25] em seu texto "Na poesia", publicado na coletânea *Explosão Feminista* (2018): "É nesse terreno já meio conquistado que as novíssimas poetas do feminismo surgem. Sua maior referência é Angélica Freitas, com o livro *Um útero é do tamanho de um punho*" (KLEIN, 2018, p. 106). A obra ainda foi escolhida como melhor livro de poesia de 2012 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e editada em Portugal, na Espanha e na Alemanha. Em entrevista à revista TPM, a autora comenta sua motivação:

> Comecei a pensar nesses temas por volta de 2007. Eu tinha lançado meu primeiro livro, fui morar na Argentina [Bahía Blanca, 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. Então, em 2008, aconteceu algo forte pra mim, acompanhei um processo de aborto de uma amiga próxima. Foi na Cidade do México. Lá, o procedimento é legalizado e oferecido pelo governo. E por ter ido acompanhá-la, assistir tudo de perto, fiquei mais instigada com o tema.[...] Senhoras religiosas, católicas, chegaram em uma van e ficaram lá, tentando dissuadir quem faria o aborto. Rezaram, falaram com uma voz super mansa, mas o discurso era forte. Quase que uma intervenção traumática. Era super agressivo. E mesmo depois que as mulheres decidiam entrar para realizar o aborto, esse grupo ainda continua lá para pressionar os parentes, rezando com megafone, insistindo. É trash mesmo. Essa foi uma parte super importante da experiência para amadurecer a ideia do livro. Depois dela, comecei a pesquisar na internet sobre o corpo da mulher. Cheguei em tudo quanto é tipo de texto. Queria saber quais palavras eram usadas, até material de medicina consultei. Daí cheguei na

[25] Formada em Letras pela PUC-RIO e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da mesma instituição.

> frase “um útero é do tamanho de um punho fechado”. (FREITAS *apud* CORTÊS, 2012)

Não só a cena descrita, mas o próprio título do livro já propõe uma reflexão sobre a violência, ou, sobretudo, sobre a possibilidade de resistir, da qual só a força para lutar é capaz de perpetuar. Ao assemelhar o órgão feminino à mão fechada, gestual para um soco (por si só, sinal de agressão) a obra de antemão cede um espaço para discussões que visem problematizar a intrínseca relação entre violência e o corpo da mulher na sociedade brasileira. Há inclusive um longo poema que leva o título do livro, cuja passagem selecionada transpõe para o plano da literatura o que havia acontecido durante a estadia da autora no México:

> um útero é do tamanho de um punho
> num útero cabem capelas
> cabem bancos hóstias crucifixos
> cabem padres de paus murchos
> cabem freiras de seios quietos
> cabem as senhoras católicas
> que não usam contraceptivos
> cabem as senhoras católicas
> militando diante das clínicas
> às 6h na cidade do México
> e cabem seus maridos
> em casa dormindo
> cabem cabem
> sim cabem
> e depois vão
> comprar pão [...] (FREITAS, 2017, p. 61)

No plano da sonoridade, a aproximação entre *útero* e *punho* é mais de ordem semântica do que fonológica, fazendo com que haja uma similitude entre seus significados. Percebe-se na atitude das “/senhoras católicas/”, “/militando diante de clínicas/”, uma obrigação compulsória ao órgão feminino: o da reprodução. Tal imposição é violenta “/do tamanho de um punho/” e ignora a próprio discurso falido pela qual se assentam, isto é, sendo católicas e aparentemente condizentes com os dogmas católicos, não deveriam ser “/senhoras que usam contraceptivos/”. Imagens como “/padres de paus murchos /” e “/freiras de seios quietos/”[26] evocam as instâncias que legitimam o abuso contra os corpos femininos: igreja, estado, escola, grupos religiosos etc. O excerto termina com os maridos despreocupados /em casa dormindo/ e com a atitude igualmente insólita das senhoras “/e depois vão/”, “/comprar pão/”, assinalando uma certa naturalidade para com os *dispositivos de controles*

[26] Esses versos fizeram com que Angélica fosse alvo de diversas críticas e que o livro gerasse uma moção de repúdio por parte da Assembleia Legislativa de Santa Catarina, em que deputados argumentaram sobre a retirada do texto da lista de leituras obrigatórias para o Vestibular 2020 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (Cf. https://www.correiosc.com.br/livro-de-poesias-para-o-vestibular-da-ufsc-gera-polemica-na-alesc/)

(FOUCAULT, 2012), tal qual uma atitude corriqueira e banal, que faz lembrar os trechos de "Panis et Circenses", da banda brasileira Os Mutantes: "Mas as pessoas da sala de jantar. São ocupadas em nascer e morrer". A violência parece uma gestualidade naturalizada, por tudo e por todos/as.

No entanto, há de se pensar também a associação útero-punho enquanto representação simbólica da força feminina. Comumente, a mulher é tida como a segunda em existência quando comparada ao homem. É vista como o sujeito menor, mais fraco, mais sensível e dotado de uma notável e celebrada passividade. O ente mais fraco de qualquer relação social, a não ser daquelas às quais ela está predestinada a triunfar: o ambiente doméstico, a maternidade e o apagamento de si. Mas, surpresa das surpresas, as coisas não funcionam assim. Quer dizer, mesmo diante de tantas imposições, o que se tem como resposta, mais do que a submissão, é o vigor e a luta. Não por acaso que ao longo dos séculos foi preciso condenar as mulheres à fogueira, às prisões, à histeria, ou a qualquer espaço que pudesse conter aquilo que não está sendo contido. Justamente, um dos símbolos utilizados para representar a luta feminista é o *punho*, signo emblemático para expressar a história de luta das mulheres, as quais têm constantemente demonstrado, ao contrário dos prognosticos de ontem e hoje, serem mais capazes da força do que da resignação.

Figura 15 - Fotografia de instalação ocorrida no México. Fonte: Acervo dos autores.

De outra parte do Brasil, mas nem por isso distante, Berna Reale propõe como tema central de sua produção uma arqueologia da violência sentida no território brasileiro. Nascida em Belém do Pará, foi a representante brasileira na 56ª Bienal de Veneza, vencedora online do Prêmio PIPA[27] 2012 e participa de diversas exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. A motivação de Reale assemelha-se à de Freitas, pois a artista defronta-se de perto e diariamente com a violência: além de sua formação no campo da Arte e atuação enquanto *performer* no híbrido espaço que caracteriza a performance, trabalha como perita criminal no Centro de Perícias Criminais do Estado do Pará. Se essa profissão dupla chama a atenção pela distância que ocupam um cargo do outro, uma reflexão mais atenta permite entrever que há um ponto de intersecção entre ambas: atuam, sobretudo, com o corpo. A primeira faz do corpo um objeto de expressão; a segunda analisa os corpos envolvidos em um crime. Esse denominador em comum encontra ainda mais abrangência quando pensamos nos tipos de reflexões artísticas que Reale propõe. Pautadas incisivamente nas violências percebidas nas cidades, suas performances compartilham um momento ontológico para o trabalho do perito:

[27] Criado em 2010, é considerado uma das maiores premiações de arte contemporânea no Brasil.

a cena do crime, da qual procura-se vasculhar as ilicitudes e também as violências ali ocorridas.

> Foi na perícia que senti vontade de fazer performance. Eu queria muito estar presente. Eu estava dentro da Academia de Polícia e um dia cheguei antes para a aula. Era umas 17h30min, e eu vi um soldado pagando uma punição. Ele estava fazendo apoio e tinha uns alunos rindo em volta dele. Aquilo mexeu comigo de uma maneira tão forte e eu pensei: "É isso que eu quero fazer. Quero fazer arte ao vivo. Quero fazer arte em que eu esteja no trabalho." E em seguida pensei naquele trabalho do Ver-O-Peso *(Quando Todos Calam,* 2009*)*, de como a gente está exposto, de como você sai de sua casa e não sabe se vai voltar. A sua vida vale qualquer coisa. (REALE *apud* ADAMI, 2018)

Como aponta a artista, é justamente a partir da brutalidade com que deve lidar na perícia que Berna busca motivo e o impulso para a temática de seus trabalhos artísticos sobre a violência e cria um elo implacável entre suas duas ocupações. O próprio relato de Berna já propõe uma reflexão sobre o que vem a ser uma atitude violenta, que não precisa necessariamente do contato físico. Tais máscaras/camuflagens da violência, no entanto, serão exploradas no segundo capítulo. Retomemos, por enquanto, a fala de Berna. Além do exemplo do trabalho, a artista enxerga a violência como elemento constitutivo de sua rotina:

> A violência faz parte do meu cotidiano. Em dois momentos: no meu cotidiano profissional, como perita criminal, e no pessoal, como mulher, mãe de duas filhas: Angélica, publicitária de 28 anos, e Carla, advogada de 23. Eu trabalho em um local onde vejo violência todos os dias. Sinto medo quando minhas filhas saem à noite, fico controlando se elas já chegaram em casa. Elas não têm a dimensão do risco a que estão expostas, mas eu tenho. [...] Trabalho há seis anos nessa área e não consigo ter intimidade com a violência. Faço de tudo para não ter. A violência não se tornou banal, ela não pode ser parte aceitável no meu cotidiano. Todo dia que vou trabalhar, penso nisso: estou aqui para fazer com que a violência diminua. Na verdade, você ganha outro tipo de sensibilidade porque vê de perto o que é filtrado pela televisão. (REALE *apud* HAMA, 2016)

No mesmo ano dessa entrevista, inclusive, Berna foi vítima de agressão por um superior no Centro de Perícia Criminal que trabalha. A artista chegou a registrar um boletim de ocorrência, expôs o caso em suas redes sociais e mesmo tendo feito um dossiê sobre o ocorrido, nada aconteceu[28]. Esse convívio diário com a violência, de dentro e de fora de seu círculo social, e a imposição de uma injusta impunidade, faz com que a artista busque em performances como *Ordinário* (2013/ Figura 15) e *Camuflagem* (2018/ figura 16), lançar mão

[28] Em seu Facebook, Berna publicou: "VIOLÊNCIA! (…) Há tempos questiono e denuncio injustiças e irregularidades no local onde eu trabalho. Ontem porém a situação ultrapassou qualquer limite. Fui perguntar a um superior sobre um fato mas tudo terminou com o descontrole dele, com gritos, insultos, dedos na minha cara, fui pressionada contra a parede e ele dizia que 'ia me mostrar como respeitá-lo'". Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/02/berna-reale-denuncia-agressao-no-centro-de-criminalistica-de-belem/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

de elementos comuns ao seu trabalho na perícia criminal: a ossada de pessoas que foram enterradas como anônimas, também vítimas de bairros violentos na cidade de Belém e de lençóis que foram usados para cobrir corpos mortos vitimados por atos violentos.

Figura 16 - Fotografia da performance *Ordinário*, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2013.

Figura 17 - Fotografia da performance *Camuflagem*, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2018.

Em suma, percebe-se tanto na fala da poetisa quanto na da performer, bem como em seus objetos artísticos, o reconhecimento e sobretudo o incômodo perante a violência que as cercam e que as influenciam na construção de seus objetivos. É deveras singular que o "encontro" entre ambas surja de contextos geográficos tão distintos, o Norte de Berna, com seu histórico de região sumariamente marginalizada e com níveis alarmantes de pobreza, e o Sul de Angélica, Estado mais abastado, notadamente com maiores recursos econômicos, mas que, ainda assim, continua distante de um efetivo progresso social, especialmente se levarmos em conta o que se discute aqui. Parece-nos, muito mais do que um acaso do destino, uma provocativa para pensarmos que há inúmeras questões, tal a que lidamos neste trabalho, ainda não resolvidas. Outrora, se até o século XX a mulher brasileira não podia votar, trabalhar sem permissão do marido, praticar esportes como o futebol, tido como adverso à natureza feminina[29], ou ser assinada de forma legítima e justa, em "defesa da honra", como analisar o ainda imaturo século XXI? Nossa história foi evolutiva, ou, contrária às expectativas mais otimistas, cíclica? Seria o passado aquela roupa que não nos serve mais ou ainda estamos os mesmos e vivemos como antigamente, para lembrar alguns versos de Belchior eternizados na voz de Elis Regina. O que Angélica e Berna, artistas contemporâneas, têm a nos dizer? Seus discursos, literários ou performáticos, incitam que talvez haja mais passado no presente do que possamos imaginar, algo que foi ainda mais escancarado com a recente pandemia de COVID-19, que marcou, mais uma vez, o enorme fosso de desigualdades que ainda hoje assombra nossa sociedade, em especial o Brasil.

Desse modo, faz-se pertinente notar que a arte, a literatura e a poesia, mais do objetos passivos para mera apreciação, integrantes da "Cultura", com C maiúsculo, possuem muito mais força do que possamos imaginar. Tal qual os noticiários que nos atravessam cotidianamente, são também produtos históricos, dotados de historicidade, e capazes de nos levar a depreender fatos ocorridos em nosso mundo fenomênico. Não é à toa que a arte enquanto expressão humana acompanha-nos desde tempos remotos, na aurora de nossa civilização. A íntima ligação entre a condição humana e a construção de mundos possíveis a partir do discurso poético/artístico, conforme anunciado pelo célebre Antonio Candido, em

[29] Essa prática, inclusive, vigorou no país até os idos da década de 80, conforme registrado no apurado trabalho da historiadora Giovana Capucim e Silva, no livro *Mulheres Impedidas*: A proibição do futebol feminino na imprensa de São Paulo.

Literatura e Sociedade, é a própria potencialidade do discurso literário enquanto modo de apreensão da realidade:

> [...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representações do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2006, p. 65)

Por conseguinte, não só a criação literária, mas toda criação artística em sua acepção mais ampla, representa uma tomada de consciência do sujeito em relação a uma busca incansável e que, entre outras distinções, o constitui enquanto ser no mundo: a busca pelo sentido. Esta procura faz com que a linguagem se configure como o meio essencial para apresentar o mundo que nos cerca e representar aquilo que vemos, sentimos e habitamos. Apresentação por meio da *representação*, na medida em que, a partir dos sistemas de convencionalidades da língua e do uso da linguagem, somos capazes de apreender um mundo que só nos é dado semioticamente.

Aqui, tais representações dar-se-ão por meio do plano interdiscursivo entre Literatura e Performance, compreendendo *interdiscursividade* como um "processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro" (FIORIN, 1994, p. 32). É preciso deixar claro que não há incorporação de um texto por outro, o que remete ao "mosaico de citações" (1974, p. 64) de Kristeva e a noção cunhada pela intelectual francesa que entendemos por *intertextualidade*[30]. Nosso trabalho elenca como fio condutor o discurso e a representação da *violência*, que no caso de nosso estudo será demonstrado ora pelos poemas de Angélica ora pelas performances de Berna, tendo como metodologia de trabalho pura e simplesmente um diálogo entre tais manifestações artísticas. A junção de ambas, portanto, conforme defendido anteriormente, não se trata de uma escolha casual, fruto do acaso e de uma imprecisa aleatoriedade. Interessa-nos verificar as possíveis conexões entre entidades distintas, reconhecendo, é claro, suas diferenças, mas celebrando-as também em suas alteridades e aproximações, em que uma não se sobreponha à outra.

Comparativamente, se no cuidadoso e bem elaborado *O corpo do delito* Josefina Ludmer faz da imagem do delito seu "instrumento crítico", entendendo-o enquanto algo

[30] Noção que dá abertura a outras abordagens, como a *transcriação* e *tradução* e que no Brasil recebe como principais articuladores os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Na mesma esteira encontram-se a paródia, o pastiche, a imitação de um estilo de um autor ou de época, como faz Silviano Santiago em seu *Em liberdade,* de 1981, no qual o autor imita o estilo de escrita de Graciliano Ramos.

"visível, representável, quantificável, personalizável, subjetizável" (2002, p. 10), e selecionando textos da cultura argentina que apontam as transgressões avistadas pela intelectual, nosso instrumento crítico será a própria violência e suas representações. Com o objetivo de entendê-la melhor enquanto realização introjetada e disfarçada no seio da vida social - quase como um *locus amoenus* - é que se destina o próximo capítulo.

CAPÍTULO II

"COMO, EM SUA OPINIÃO, PODEMOS EVITAR A VIOLÊNCIA?"

Bombas limpas, disseram? E tu sorris
E eu também. E já nos vemos mortos
Um verniz sobre o corpo, limpos, estáticos,
Mais mortos do que limpos, exato
Nosso corpo de vidro, rígido
À mercê dos teus atos, homem político.
Bombas limpas sobre a carne antiga.
Vitral esplendente e agudo sobre a tarde.
E nós na tarde repensamos mudos
A limpeza fatal sobre nossas cabeças
E tua sábia eloquência, homens-hienas

Dirigentes do mundo.

Hilda Hilst - Poemas aos homens do nosso tempo XIV.

“Como, em sua opinião, podemos evitar a guerra?” É em torno desta pergunta que gravita a obra *Três guinéus*, de Virginia Woolf, publicada em junho de 1938, pós-primeira guerra mundial (1914-1918) e um ano antes do início da SGM (1939-1945). Nessa obra, uma missivista assume o encargo de responder a dificílima pergunta de seu interlocutor (“como, em sua opinião, vamos evitar a guerra?” (WOOLF, 2019, p. 9) sobre as possíveis maneiras para que a guerra fosse evitada e, em três cartas, oferece soluções para seu destinatário. Para cada solução encontrada, após longas provocações e debates consigo mesma, a personagem compromete-se a enviar um guinéu (moeda de ouro britânica) para ser aplicado em cada decisão e com isso agir na possível diminuição do expediente da guerra enquanto instrumento social necessário para se atingir determinados fins.

O complexo desejo de Virginia em propor, no plano da literatura, reflexões a respeito das raízes da guerra esbarra com um questionamento que ela mesma teve de enfrentar em vida. Em constante debate com os eventos e novas teorias que surgiam no final do século XIX e início do século XX, Virginia e seus amigos íntimos, bem como outros colegas escritores e pensadores britânicos das mais diversas áreas, formaram o Grupo de Bloomsbury. Nesse contexto, a escritora recebe uma missiva, em 1936, de um eminente advogado de Londres que motivado pela insurreição da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a interroga sobre a possibilidade de pensar em meios para que a guerra - seja a que vivenciavam e as futuras - fosse evitada. Dois anos após o recebimento da carta, Virginia publica *Três Guinéus* (1938). Mais do que um tratado pela paz, é importante pensar na obra enquanto a resposta de uma mulher a respeito de um objeto nitidamente masculino como a guerra, acontecimento extraordinário que a própria romancista reconhece no início do texto:

> Mas não se quer deixar uma carta tão notável quanto a sua - uma carta talvez única na história da correspondência humana, pois quando, antes, um homem instruído perguntou a uma mulher como, em sua opinião, a guerra pode ser evitada? - sem resposta. Façamos, pois, a tentativa, ainda que ela esteja fadada ao fracasso (WOOLF, 2019, p. 9).

Como demanda do contexto sócio-histórico britânico e mundial, no qual os direitos da mulher estiveram, desde sempre, vilipendiados, Virginia enxerga em uma educação libertadora das mulheres, na emancipação profissional feminina e na não sujeição aos mandos e desmandos do autoritarismo masculino - a mulher como detentora de um pensamento com liberdade para ser livre - contingências para que uma nova ética acerca da construção da guerra seja pensada. Pensar na interdição do feminino é reconhecer, sem necessidade de um

revisionismo histórico, que praticamente todas as guerras em curso na humanidade, as de outrora e de hoje, foram pensadas e arquitetadas pela via do olhar masculino. Quando Cecília Meireles, em seu *Romanceiro da Inconfidência*, reconhece a potencialidade da linguagem - "Ai, palavras, ai, palavras, / que estranha potência, a vossa!" (MEIRELES, 1967 [1953], p. 560) - é preciso lembrar que o "sim" que declarou a guerra em diversas ocasiões - "Reis, impérios, povos, tempos, / pelo vosso impulso rodam…" (MEIRELES, 1967 [1953], p. 560) - foi, sobretudo, uma determinação do homem e não da mulher, dada a exclusão dessa de todo espaço que não fosse o doméstico[31].

Nessa percepção, a missivista de Virginia reconhece radicalmente que talvez não seja sequer possível um diálogo autêntico entre ela e seu interlocutor masculino, pois a diferença de tratamento entre homens e mulheres, desde a mais tenra idade - "que essas diferenças acarretam consideráveis diferenças na mente e no corpo é algo que nenhum psicólogo ou biólogo negaria" (WOOLF, 2019 [1938], p. 24) - faz com que o sentido da guerra adquira contornos igualmente diferenciados para ambos os sexos. Para os homens, em sua grande maioria, "[...] a guerra é uma profissão; uma fonte de felicidade e grandes emoções; e é também uma válvula de escape para as características viris, sem as quais os homens se deteriorariam" (WOOLF, 2019 [1938], p. 14), sentimentos que ainda que não sejam "universalmente partilhados" (WOOLF, 2019 [1938], p. 14) pelo sexo masculino, constituem muitas das vezes uma das vias de mão única para o homem, aprisionando-o, tal qual no caso das mulheres, em concepções sobre o seu ser/estar, tendo em vista os preceitos que determinam e prescrevem orientações próprias para homens e para mulheres no mundo.

Em contraponto, como a filósofa norte-americana Susan Sontag demonstra em *Diante da dor dos outros* (2003), sua apurada reflexão em torno das imagens de dor e sofrimento - especialmente da guerra - e sua introjeção no cotidiano da vida moderna, ainda que o livro de Virginia demonstre uma torrencial originalidade e seja um toque na ferida para o/a leitor/a - o "que o fez ser o mais mal recebido de todos os livros da escritora" (SONTAG, 2003, p.11) - as

[31] Em outro momento do texto, Virginia levanta a divergência de espaços e ocupações para o sexo feminino quando comparado ao masculino: "[...] tanto o Exército quanto a Marinha estão vedadas ao nosso sexo. Não nos é permitido ir à guerra. Tampouco nos é permitido participar da Bolsa de Valores. Assim, não podemos usar nem a pressão da força nem a pressão do dinheiro. As armas menos diretas, mas ainda sim efetivas, que nossos irmãos, como homens instruídos, possuem no serviço diplomático, na Igreja, também nos são negadas. Não podemos pregar sermões nem negociar tratados. E também, embora seja verdade que podemos escrever artigos ou enviar cartas para a imprensa, o controle da imprensa - a decisão sobre o que imprimir, o que não imprimir - está inteiramente nas mãos dos que pertencem ao seu sexo. [...] Assim, todas as armas com as quais um homem instruído pode fazer valer sua opinião, estão fora de nosso alcance ou tão perto disso que, ainda que as usássemos, dificilmente poderíamos infligir um arranhão que fosse. (WOOLF, 2019, p. 18)

ponderações da romancista refletidas nas cartas trocadas entre a missivista e o advogado não necessariamente contribuíram para a diminuição da guerra: a Guerra Civil Espanhola seguiu seu curso, a Segunda Guerra Mundial inicia-se no ano seguinte, após o lançamento do livro, e nem precisamos mencionar a infinidade de outras guerras que surgiram ao longo do século XX.

Sontag concorda com a denúncia do livro, de que "a guerra é um jogo de homens - que a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino" (SONTAG, 2003, p. 11), mas denota que os argumentos e as imagens da guerra levantadas por Virginia "poderiam também incentivar uma militância maior em favor da República" (SONTAG, 2003, p. 13). A concepção da guerra como um fim justo e necessário, e da qual a humanidade precisaria se valer em prol do progresso social, dificultam pensar em uma possível solução para um evento que mata, esquarteja e devasta. A própria Sontag, ao lidar com as fotografias da guerra, provoca-nos ao lembrar que, em 1924, catorze anos antes de Virginia publicar *Três guinéus*, o pensador alemão Ernst Friedrich divulgou um apanhado de mais de 180 fotos, intitulado de *Krieg dem Krieg!* (*Guerra contra guerra!*), com diversas imagens da guerra difíceis de olhar com impassividade, sem se deixar atravessar por elas. "O livro começa com fotos de soldados de brinquedo, canhões de brinquedo e outras diversões de meninos do mundo inteiro, e se encerra com fotos tiradas em cemitérios militares" (SONTAG, 2003, p. 18). A obra foi um sucesso de público, com mais de dez edições somente na Alemanha e com traduções para diversas línguas, mas não foi o suficiente, assim como a publicação do livro de Virginia em 1938, para deter o avanço de uma segunda guerra mundial em 1939. De modo sucinto e cru, Sontag encerra seu parágrafo com a retumbante conclusão: "E no ano seguinte veio a guerra" (SONTAG, 2003, p. 19).

E por que evocar a guerra em um trabalho que, sumariamente, deve lidar com a violência? Ora, guerras, como sabemos, possuem em seu cerne a contemplação de diversas violências como mortes, massacres, chacinas, assassinatos e crueldades. A violência física encontra na guerra um elemento perfeito para sua manifestação, e ainda como um fim por si mesmo e sem necessidade de justificação. Mas nem uma guerra e a vida em sociedade, muito menos a condição das mulheres no mundo, são constituídas somente de uma violência física, que é aquela que talvez somente se faça mais nítida aos olhos humanos, portanto, mais quantificável. Se é possível identificar a existência de outras formas de violência, para além daquela que é nítida, propomos como desafio pensar nesse capítulo, tal qual a pergunta que

inquieta a missivista de Virginia, discorrer acerca de um novo questionamento: Como podemos pensar a violência, para, quem sabe, diminuir sua área de atuação, posto que não temos a ilusão de que a violência possa ser extinta da face da terra, pelo menos, em curto e médio prazo.

2.1 Poder e violência: distinção e absorção

Reconhecendo que o século XX, tal qual afirmamos, foi um século bombardeado pela violência, especialmente com a máscara da guerra e outras revoluções, a filósofa alemã Hannah Arendt escreve, em 1970, seu texto *Sobre a violência*, elucubrações a respeito de um denominador comum e imperecível: o uso da violência enquanto implemento social e político. A obra situa-se em um contexto histórico demarcado pelos inúmeros conflitos de guerra e de estado, como a Guerra do Vietnã (1955-1975), o Maio de 1968 em Paris, o surgimento das guerrilhas, a utilização da bomba atômica e o advento de uma certa revolução tecnológica da violência. Logo no início do texto, Arendt nos alerta para a necessidade de pensarmos teoricamente a violência, reflexão extremamente cara aos tempos sombrios em que vivemos, especialmente no Brasil, de modo que possamos delimitar algumas poucas questões, ainda que não soluções. Talvez a violência enquanto um mito fundante[32], proposição que abordaremos mais à frente, embace a visão rumo ao tensionamento de reflexões substanciais a respeito das formas da violência, quer seja enquanto epistemologia ou mera indagação, de modo que há um misto de surpresa e indignação em Arendt:

> Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência sempre desempenhou nos negócios humanos e, à primeira vista, é surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial[33] (Na última edição da Enciclopédia de Ciências Sociais, "violência" nem sequer merece menção). Isso indica o quanto a violência e sua arbitrariedade foram consideradas corriqueiras e, portanto, negligenciadas; ninguém questiona ou examina o que é óbvio para todos. (ARENDT, 2019a [1970], p. 23)

[32] É curioso que mesmo o Cristianismo, e a narrativa bíblica proveniente de sua doutrina, já posiciona a violência como partícipe das relações humanas, como vemos na história de Caim e Abel, por exemplo. Ainda que a Bíblia se constitua na criação de metáforas a respeito do pecado e da culpa - e com isso a possibilidade de redenção - enquanto orientações para a vida, não deixamos de notar que em diversos momentos o texto bíblico é repleto de histórias violentas e das mais cruentas.

[33] "Certamente existe vasta literatura sobre a guerra, mas ela lida com os implementos da violência, não com a própria violência". (ARENDT, 2019a [1970], p. 23)

O fio condutor do pensamento da filósofa é a distinção entre violência ou poder, ou, na realidade, de que maneira ambos constituem uma relação simbiótica. Para Arendt, uma característica fulcral da violência é a necessidade de "implementos" (ARENDT, 2019a [1970], p. 18). Desse modo, se consideramos que a violência se utiliza de ferramentas para ser posta em prática, já de antemão abrimos o leque para a assertiva reducionista e comumente apregoada de que "violência" seria sinônimo de "agressão física". Esse seria apenas um dos implementos - o uso da força bruta - pelo qual a violência é capaz de se manifestar e assumir as mais variadas formas. De fato, se considerarmos outra inflexão do pensamento de Hannah Arendt, isto é, acerca das raízes do totalitarismo e da formação dos regimes totalitários, que deram origem ao complexo e extenso *As origens do totalitarismo* (1951), os regimes stalinistas e hitleristas perceberam que a instauração do medo e terror não seriam suficientes. A ideologia totalitária ia além, combinava "a atitude científica com resultados de importância filosófica, e pretendem ser uma filosofia científica" (ARENDT, 2012 [1951], p. 625). A violência física, perpetrada aos montes, era somente uma parte de seu suntuoso e mordaz quebra-cabeça.

No caso do Brasil, e podemos pensar nos tenebrosos anos de chumbo iniciados com o golpe de 64, houve tanto quanto uma violência física, a dissimulação de uma violência retórica e de linguagem, cujo âmago foi o cerne da representação. É desse modo, inclusive, que se legitimou a ação do exército e da polícia, dando ao seu momento um caráter de revolução, da qual percebemos diversos discursos reacionários invocarem na contemporaneidade. Marilena Chauí, em seu texto "A tortura como impossibilidade da política" (1987), compara a violência da linguagem ditatorial com o imaginário da revolução francesa, chamando a atenção para como foi esse o procedimento que conferiu ao movimento brasileiro um suposto caráter de legitimidade:

> Em 1964 e 1968, no Brasil, a linguagem dos dominantes não possuía a beleza da retórica francesa nem seu refinamento, mas sua ação obedecia à mesma lógica. Evidentemente, havia uma diferença fundamental entre o que se passara na França do século XVIII e o que se passou no Brasil com o golpe de 1º de Abril de 1964: naquela, houve uma revolução; aqui, a preservação da ordem vigente por meio da violência nua. No entanto, aqui também as personagens metafísicas invocadas eram semelhantes: o povo, a nação, a pátria, a liberdade, a propriedade, com alguns acréscimos inexistentes na retórica francesa, isto é, a tradição e a família [...] (CHAUÍ, 2019 [1987], p. 131)

As proposições de Chauí (1987) convergem com a possibilidade de expansão pensada por Arendt, ou, como dito, que a violência "se assenta em implementos" (ARENDT, 2019a

[1970], p. 58) e "nunca é possível sem instrumentos" (ARENDT, 2019a [1970], p. 58). *Implementos* e *instrumentos*[34], se retornarmos para o caso da ditadura brasileira, eram demarcados por diversas torturas que se preocupavam igualmente com o psicológico e o simbólico e não somente com o uso da força. Há uma investidura do Estado no alargamento da violência como Michel Foucault propõe em *Vigiar e punir* (1975), sua arqueologia do nascimento da prisão. O poder estatal legítimo, ao substituir os suplícios, e os grandes sacrifícios teatrais em praça pública que inundavam a *pólis* francesa, pelos reformatórios prisionais, tratou de uma passagem que investe muito mais no castigo não corporal do que a execução bruta *per se*. O "castigo passou de uma arte de sensações insuportáveis a uma economia de direitos suspensos" (FOUCAULT, 2014a [1975], p. 16) cujo objetivo principal era "não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente" (FOUCAULT, 2014a [1975], p. 16), isto é, "execução que atinja a vida mais do que o corpo" (FOUCAULT, 2014a [1975], p. 17). Há o ocultamento de uma determinada violência e a passagem para uma falsa sensação de humanidade que de respeito à dignidade humana em si possui muito pouco

De fato, pensar nas diversas violências morais que eram utilizadas nesses momentos históricos e em nosso cotidiano, para muito além da violência física, demonstram a potência que o ato violento, em todas as outras instâncias, assume para o desfalecimento do sujeito e a destituição de sua posição humana. À guisa de ilustração, difícil não se comover com a protagonista do conto "Você vai voltar pra mim", de Bernardo Kucinski, uma prisioneira da ditadura, cujo torturador repetia, enquanto a mantinha presa, que mais cedo ou mais tarde voltaria para ela. Na cena final, durante um julgamento que traria a esperada liberdade para a personagem, mas culmina com sua condenação, o texto encerra com as palavras de seu algoz: "– Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse? Vem benzinho, vamos brincar um pouco." (KUCINSKI, 2014, p. 71). Igualmente desconcertante é o prefácio de *Retrato Calado* (2012), do professor e pesquisador Luiz Roberto Salinas, vítima do expurgo dos intelectuais brasileiros durante o regime militar. Nele, Marilena Chauí traz um tocante relato que comove por demonstrar como a dor física um dia acaba, mas e o trauma, de que jeito lidar com esse fantasma?

> Quantas vezes vi Salinas apertar as têmporas - gesto último que teve ao morrer - adivinhando uma dor sem nome, embora eu não soubesse que ele batia contra as

[34] Quando Arendt pensa em implementos/instrumentos, aproxima-se da ideia do *dispositivo* de Foucault, conceito exposto em sua série de depoimentos/entrevistas *Microfísica do poder* (1978).

> grades sua própria cabeça, inscrição em seu corpo das barras das prisões onde tentaram roubar-lhe o espírito. Quantas vezes vi Salinas tropeçar na frase iniciada, tateando as palavras, perder o fio da meada e, não podendo alcançar meus ouvidos, tentar alcançar-me os olhos, lançando-me um olhar, misto de pasmo e agonia, fazendo-me adivinhar que a teia da tortura prendia-lhe a voz e voltava-lhe os olhos para cenas invisíveis aos meus. Quantas vezes pedi que me dissesse por que, escritor de clareza incomparável, falar se lhe tornara tão penoso [...] (CHAUÍ, 2019 [2012], p. 141).

Ao pensar na violência pelo trauma, lembramos também do drama/documentário "Que bom te ver viva (1989)", dirigido por Lúcia Murat, cujo título é por si só pungente, que mescla cenas de uma personagem alucinada pelas lembranças da ditadura, vivida pela atriz Irene Ravache, e o depoimento de seis mulheres que foram presas durante o período. Seus relatos, mistos de esperança com a sensação de não saber ainda como digerir tudo o que lhes ocorreu, reposiciona os lugares comuns de que as mulheres são o sexo frágil, incapazes de aguentar os fardos da vida. Mas ainda persiste a violência da memória, do insustentável peso de recordar. Embora todas sejam sobreviventes, uma delas conclui amarguradamente que o que mais a corrói após a liberdade não é a lembrança do sofrimento físico, por si só deveras brutal, mas pensar na figura do desaparecido, que fez com o próprio irmão fosse "um morto sem corpo, sem o sentimento de morte".

Por conseguinte, se por ser instrumental e interposta por implementos a violência adquire contornos maleáveis, a exemplo do trauma, do jogo com o campo simbólico e da violência psicológica, o que dizer da violência pelo silenciamento? Na literatura brasileira de autoria feminina, talvez o maior exemplo de uma voz que foi violentamente soterrada durante o período ditatorial tenha sido o da escritora Cassandra Rios[35]. Embora suas obras não tecessem críticas, pelo menos de um ponto de vista direto, ao regime militar da época, Cassandra constitui um caso à parte na literatura: de um lado, extremamente censurada; de outro, imensamente lida. Tornou-se "a primeira escritora brasileira a vender um milhão de exemplares, superando escritores como Jorge Amado, Clarice Lispector e Érico Veríssimo" (Cf. https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/31/quem-foi-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-da-ditadura-militar.ghtml. Acesso em 27 de junho de 2020). Há, no entanto, motivos mais do que "justificados" que explicam sua repressão pelos militares. Mulher, lésbica, e autora de uma escrita considerada pornográfica, Cassandra transpõe para o plano literário temas como o relacionamento lésbico, o erotismo e a descoberta da sexualidade. Lembra-nos

[35] Pseudônimo de Odette Pérez Rios (1932-2002).

Foucault, no primeiro volume de sua trilogia *História da sexualidade*, publicado em 1976, que a "vontade de saber" sobre o sexo nas sociedades modernas corrobora, mesmo com a proliferação de discursos, muito mais para uma certa economia da sexualidade:

> [...] fábula indispensável à economia infinitamente proliferante do discurso sobre o sexo. O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como um segredo. (FOUCAULT, 2019a [1976], p. 39)

Se na "hipótese repressiva" de Foucault (2019a [1976]) o sexo é aquilo que deve ser controlado - o segredo guardado do corpo social, impedimento que se incita a mostrar - para depois ser melhor proibido, os temas abordados por Cassandra são conteúdos propícios para o controle do poder, fazendo com que sua literatura adquira tanto quanto um caráter subversivo um signo de resistência. A condição ontológica de Cassandra, bem como sua literatura, tornam-se o levante contra o ideário doméstico e que confina as mulheres no espaço de um lar heterossexual, onde idealiza-se que seja possível mantê-las caladas, cada vez mais e melhor, como ironicamente invoca Angélica Freitas em um poema de *Um útero é do tamanho de um punho*: "As mulheres ficam / em casa / lavando a louça / e criam os filhos" (2017, p. 85). Esse silenciamento/aprisionamento, característico da violência de gênero, será aprofundado em outra seção, mas já podemos concluir como Riobaldo o faz em *Grande Sertão*: "O senhor sabe o que silêncio é? É a gente mesmo, demais" (ROSA, 2001, p. 458).

Voltando para o texto de Arendt, é preciso que pensemos o poder, haja vista ser um dos tópicos do qual se destina a obra da filósofa. Ao mencionarmos o papel do estado, a exemplo da ditadura e sua propagação de múltiplas violências, poderíamos pensar: e é possível que a violência ocorra sem o poder? Destinado a pensar no poder e suas implicaturas, é Foucault quem o desnuda em seu *Microfísica do Poder* (1978), esclarecendo que o poder não se manifesta de maneira unilateral; é antes uma estrutura flexível, múltipla e multifacetada. Em todas as instituições e relações sociais, em menor e em maior grau, ali o poder está inserido: locais de ensino, igrejas, família, amizades, ciência, cria-se sua onipresença. Em cada lugar estão constituídas suas relações de poder, autoriza-se quem pode falar, determina-se quem deve se calar[36]. O poder é fruto da história da humanidade e dela faz

[36] Em *A ordem do discurso*, sua aula inaugural proferida no Collège de France em 2 de dezembro de 1970, Foucault chama a atenção para o fato de que em toda a sociedade há uma manufatura de controle em torno do discurso: "Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa" (FOUCAULT, 2014b [1970], p. 9).

parte enquanto membro insubstituível e intangível, sem que possamos delimitar com absoluta certeza: “é aqui que o poder está!”.

Diferente de Foucault (1978), Arendt não pretende esmiuçar o poder em sua constituição microfísica, mas entende-o na convergência com a violência. É o poder que autoriza a violência, que pode criar a figura metafísica do tirano, do perverso, daquele que assombra e perpetua a violência nas relações cotidianas, “nada, como veremos, é mais comum do que a combinação de violência e poder” (ARENDT, 2019a [1970], p. 63). Mas há entre um e outro uma certa distância, que os aproxima e os repele. “O poder sempre depende dos números, enquanto a violência, até certo ponto, pode operar sem eles” (ARENDT, 2019a [1970], p. 58). Em síntese, ao lidar com uma crise da ética em sociedade, “o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido” (ARENDT, 2019a [1970], p. 58), a filósofa permite pensar na figura das instituições do estado como aquelas em que se está autorizado a ser violento porque é o poder que uma vez o permitiu que o fosse, ainda que não seja mais um poder explicitamente legítimo[37]:

> O poder não precisa de justificação, sendo inerente à própria existência das comunidades políticas; o de que ele realmente precisa é legitimidade. [...] O poder emerge onde quer que as pessoas se unam e ajam em concerto, **mas sua legitimidade deriva mais do estar junto inicial do de que qualquer ação que então se possa seguir.** A legitimidade, quando desafiada, ampara-se a si mesma em um apelo ao passado, enquanto a justificação remete a um fim que jaz no futuro. (ARENDT, 2019a [1970], p. 69, grifo nosso)

É aqui o ponto primordial da distinção pensada por Arendt, entre poder e violência, que na verdade trata-se de pormenorizar que sua vulnerável divergência mais abre espaço para sua possível confluência. Ainda que a violência não seja meio legítimo - “a violência pode ser justificável[38], mas nunca será legítima” (ARENDT, 2019a [1970], p. 69) - é no momento em que o poder se perde que a violência se encontra: “cada diminuição no poder é um convite à violência [...] porque aqueles que detêm o poder e o sentem escapar de suas mãos, sejam eles os governantes, sejam os governados, têm sempre achado difícil resistir à tentação de

[37] No jogo de oposições de Arendt é preciso entender que o poder e a violência não são o mesmo; esta seria marcada pelo individualismo enquanto aquele seria pressuposto em conjunto enquanto um fim em si mesmo. Mas é a corrupção da ação humana, o desvio do poder, que abre a possibilidade para a violência: “[...] o poder, longe de ser o meio para um fim, é de fato a própria condição que capacita um grupo de pessoas a pensar e agir em termos das categorias de meios e fins” (ARENDT, 2019a [1970], p. 69).

[38] Arendt não faz uma apologia à violência quando pensa no uso de justificável. Nessa ocasião, a filósofa se refere à legítima defesa: “Ninguém questiona o uso da violência em defesa própria porque o perigo é não apenas claro, mas também presente, e o fim que justifica os meios é imediato” (ARENDT, 2019a [1970], p. 69). Contudo, não se trata de um direito.

substituí-lo pela violência" (ARENDT, 2019a [1970], p. 108). São essas as fraturas estruturais que abrem espaço para uma violência com peso institucional. Assim sendo, mesmo que não mencione o termo "violência institucional", preferindo somente o uso de "violência", Arendt parece se concentrar no surgimento das violências nesses espaços, em que os subterfúgios do estado e de suas instituições em centralizar o poder para si, corrompendo-o, criam um "resultado político [que] é sempre o mesmo: a monopolização do poder causa o ressecamento ou esgotamento de todas as fontes autênticas de poder no país" (ARENDT, 2019a [1970], p. 106). Daí que se nasce a fome por violência, que nos lembra da provocativa "Gula" (2018), exposição de fotografias de Berna Reale que articula os "abusos de poder em circunstâncias diversas, procurando mostrar que tais situações resultam do apetite voraz na busca pela satisfação de um prazer sórdido, que beira o sadismo":

Figura 18 - Fotografia de "Sobremesa", de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2018.

Figura 19 - Fotografia de “Comida de rua”, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2018.

Um de seus trabalhos menos explícitos, e nem por isso menos impactante e sarcástico, “Gula” (2018) é a representação da putrefação institucional: o *lócus* por excelência da violência. Os podres e doces poderes governamentais, personificados na figura do policial faminto e que devora seu pedaço de bolo, encontra o apetite voraz em outros pratos. Os garotos da foto, com calções decorados por comidas de rua, metaforicamente associados aos próprios meninos, fazem-nos pensar nos corpos que são abocanhados cotidianamente pelo pulso firme de uma sociedade punitiva, em que os grupos minoritários - lgbtqia+, negros/as, mulheres, pobres, índios, pessoas com deficiência e toda sorte de grupos vulneráveis e marginalizados - tornam-se a refeição principal de um banquete grandioso onde o tempero principal é a violência nua e crua.

Ao lidar com um tema frio e reconhecendo sua urgência, Arendt está longe de propor soluções e, na verdade, o que concretamente pode ser pensado a respeito do fim da violência? Talvez ainda não seja possível alterar a ordem das coisas, como pensa Clarice Lispector. Pouco antes de sua morte, em 1977, Clarice concedeu uma entrevista a Júlio Lerner na qual foi questionada sobre como o seu conto “Mineirinho” poderia mudar a percepção da

brutalidade imersa no Brasil[39]. Sua resposta, no melhor estilo de sua escrita, é direta: "não altera em nada". E por que escrever, questiona o entrevistador. "Apenas desabrochar de um modo ou de outro, pôr para fora", responde Clarice. Desse modo, por que continuar nossas observações teóricas? Sem grandes esperanças, mas com vontade de desabrochar, enxergamos importantes contribuições nas ideias de Arendt, como a ideia de implementos/instrumentos de violência, não posicionando qual é a maneira que funcionam e se são majoritariamente físicos, deixando-nos livres para pensar em outras formas de violência que já foram citadas, como a violência pela linguagem, por exemplo, que exploraremos a seguir. Não utiliza o termo institucional, mas conjectura que a violência surge no exato momento do apodrecimento das instituições, o que nos leva a tentar compreender em que sistema estão inseridas tais instituições, isto é, a que lógica compulsória obedecem?[40] É "pondo para fora" como um lamento em surdina, tal qual fez Clarice com "Mineirinho", que podemos entender aquilo que nos assola. Tentar compreender melhor a sombra que, diariamente, persegue-nos.

2.2 Violência sistêmica e violência da linguagem

Em vistas de compreender o sistema em que se moldam as violências cotidianas, bem como aprofundar as reflexões em torno da violência pela linguagem, a obra *Violência*: seis reflexões laterais, do filósofo esloveno Slavoj Žižek, levanta questionamentos provocativos, e polêmicos, mas necessários para que possamos avançar o entendimento do vocábulo "violência" por incursões menos literais. Transitando majoritariamente pelo cinema - de blockbusters norte-americanos a clássicos europeus - e pela psicanálise lacaniana, tudo pincelado por analogias aparentemente banais, o filósofo convida-nos logo na introdução a deslocarmos nossa visão e enxergar na violência aquilo que está interdito, nem sempre explicitamente exposto:

---

[39] Um dos "filhos prediletos" da escritora, o conto "Mineirinho", publicado em 1969, foi escrito após Clarice ser noticiada da morte de José Miranda Rosa, vulgo Mineirinho, que tinha uma namorada, era devoto de São Jorge e foi morto pela polícia com treze tiros, quando "uma só bala bastava, as outras eram vontade de matar" (Lispector, 1977). (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>. Acesso em: 26. jun. 2020.

[40] No entanto, ainda que a literatura em torno do conceito de *poder* seja, preponderantemente, associando-a enquanto dominação, é sempre possível pensá-lo, tal qual objetivamos, como insurreição. Esmiuçar o poder e denunciá-lo é uma alternativa deveras necessária, todavia, a força da denúncia por si só não é suficiente. Todo grito também possui a força da ficção, necessariamente, a de pensar na possibilidade de um mundo possível, em eterno devir.

> Há uma velha história sobre um trabalhador suspeito de roubar no trabalho: todas as tardes: quando sai da fábrica, os guardas inspecionam cuidadosamente o carrinho de mão que ele empurra, mas nunca encontram nada. Está sempre vazio. Até que um dia cai a ficha: o que o trabalhador rouba são os carrinhos de mão... (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 17)

Nessa longa jornada noite adentro, sinais evidentes como a guerra e toda série de conflitos armados, mencionados por Woolf (2019 [1938]), Sontag (2003) e Arendt (2019 [1970]) são apenas a ponta de lança para um fenômeno que nos é dado desde a narrativa bíblica e a mitologia greco-romana. Mas é preciso recuar para avançar na discussão, isto é, "dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência "subjetiva" diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 17). Sendo assim, Žižek opõe à ideia de uma violência subjetiva, portanto, mais nítida a olho nu, a existência de dois tipos de violências objetivas, a "violência "simbólica" encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria a nossa "casa do ser" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 17) e aquilo que o filósofo nomeia de "violência "sistêmica", "que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 17).

No caso do Brasil, a violência ligada ao poder monetário e político faz com que lidemos com um paradoxo existencial, uma torção em relação àquilo que nos é noticiado nos jornais e a realidade que presenciamos em nossa cidade, nas vizinhanças e círculos de amizades. Do ponto de vista econômico, somos bombardeados por informações de que encerramos o ano de 2019 como a nona economia do mundo (Cf. https://oglobo.globo.com/economia/pib-do-brasil-deve-terminar-decada-como-9-maior-do-mundo-atras-de-reino-unido-italia-india-24168816. Acesso em 29 de junho de 2020) ou que estamos em quarto lugar entre os países para se melhor investir (Cf. https://www.infomoney.com.br/economia/brasil-sobe-no-ranking-e-e-o-quarto-principal-destino-de-investimentos-no-mundo-em-2019/. Acesso em 29 de junho de 2020). Não nos parece difícil refutar e questionar, enquanto brasileiros e brasileiras, a real veracidade de notícias como essas, dadas as colossais discrepâncias com que somos obrigados/as a lidar diariamente em relação a saúde, educação, acesso ao bens públicos e serviços, entre outros fatores que configuram um país desenvolvido socialmente. Mas tais números existem, gráficos são

criados, e há uma construção de um determinado ponto de vista que atribui relações de autenticidade a informações como essas. É suposto então que vivemos nesse país?

A partir da psicanálise lacaniana, Žižek enxerga na violência sistêmica uma "abstração" que, antes de parecer uma mera distorção da realidade, como se lidássemos com mundos paralelos, determina o modo em que "países podem ser decididos pela dança especulativa "solipsista" do capital" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 25). Isso posto, na medida em que não temos acesso à realidade enquanto um dado puro - assunto que abordamos já no primeiro capítulo com o conceito de *mímesis* em Barthes (2008) - mas somente a uma representação do real, mediada pela linguagem, que nunca é neutra, é a lógica do capital que "têm lugar na vida real" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 26) e que constrói e determina, pela via do simbólico/imaginário, o que se passa na realidade[41]. Žižek considera que, diferente de uma violência física, a exemplo de um soco dado e que poderia ser atribuído a um agente agressivo, a violência sistêmica assume uma forma anônima, espectral. E é por isso que o real nos angustia, ou, para o compreendemos nas palavras do filósofo:

> É aí que reside a violência sistêmica fundamental do capitalismo, muito mais estranhamente inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta de violência social e ideológica: essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas "más" intenções, mas é **puramente "objetiva", sistêmica, anônima**. Encontramos aqui a diferença entre a realidade e o Real: **a "realidade" é a realidade social dos indivíduos efetivos implicados em interações e nos processos produtivos, enquanto o Real é a inexorável e "abstrata" lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social.** Podemos experimentar tangivelmente o fosso entre uma e outro quando visitamos um país visivelmente caótico. Vemos uma enorme degradação ecológica e muita miséria humana. Entretanto, o relatório econômico que depois lemos nos informa que a situação econômica do país é "financeiramente sólida": **a realidade não conta, o que conta é a situação do capital**. (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 26, grifos nossos)

Como não pensar nas performances "Cantando na chuva" (Figura 19 / 2014) ou "Soledade" (Figura 20 / 2013), de Berna Reale? Na primeira, trajada com um terno dourado e uma máscara de gás, interpretando a clássica canção "Singing in the rain" imortalizada no celebrado musical homônimo estadunidense de 1952, estrelado por Gene Kelly e Debbie Reynolds, Berna encarna a situação paradoxal e angustiante que distancia a realidade social do real que nos é apresentado (e do qual vivenciamos) cotidianamente pela economia. Com

[41] Em todas as correntes da linguística há um consenso de que nossa inserção ao mundo se dá pela linguagem, portanto, não temos acesso a realidade em si. Na perspectiva lacaniana, que retoma as ideias de linguagem a partir da linguística moderna advinda dos pressupostos teóricos de Ferdinand de Saussure: "[...] o impossível é o real, muito simplesmente. O real puro. A definição do possível exigindo sempre uma simbolização. Se excluírem essa simbolização, aparecerá muito mais natural essa fórmula: o *impossível é o real*." (LACAN, 2008 [1966-1967]), p. 360, grifo do autor)

direito a um tapete vermelho no lixão, a performance questiona o acúmulo de riquezas, privilégio de pouquíssimos, em detrimento da pobreza dilacerante que assola a realidade brasileira. Já na segunda, trafegando em uma charrete dourada por uma rua que integra a rota de tráfico de drogas em Belém, a artista novamente retoma o descaso do poder público - violência das mais cruentas - simbolizando uma poderosa entidade de terninho e colar de pérolas que passa impassiva e com olhar altivo frente a pobreza e a exclusão social de uma população marginalizada e que pouco importa.

Figura 20 - Fotografia da performance “Cantando na chuva”, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2014.

Figura 21 - Fotografia da performance “Soledade”, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2013.

Se por um lado pode-se pensar que é demasiado óbvio conjecturar a existência de uma violência causada por um sistema econômico que promove a desigualdade de rendas e a acumulação de muito nas mãos de poucos, o que Žižek pretende mostrar com a ideia de violência sistêmica é a mecânica objetiva de manutenção da pobreza e exclusão que tal violência promove e, com isso, a redução de pessoas a categorias de “indivíduos *excluídos* e *dispensáveis* (dos sem-teto aos desempregados)” (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 26, grifos nossos). É a perfeita *Necropolítica* pensada pelo filósofo Achille Mbembe (2016), na qual certos corpos ganham o direito de viver uma vida plena enquanto outros tornam-se os “corpos matáveis” (MBEMBE, 2016). Mbembe amplia o conceito de *biopolítica*, apresentado em diversos momentos nas obras de Michel Foucault e cujo filósofo francês sintetiza em *História da sexualidade 1*: a vontade de saber: “por muito tempo, um dos privilégios característicos do poder soberano fora o direito de vida e morte” (FOUCAULT, 2019 [1976], p. 145) e conclui que há uma política de governo para com o direito à vida. Muito cruelmente, é o Estado que dispõe “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2016, p. 123). Um breve passeio pelos noticiários brasileiros, que nos acostumamos a conviver diariamente, demonstra-nos os corpos que podem viver e aqueles que não detém tal

privilégio. Para alguns, viver é estar marcado para morrer e sobreviver é tarefa das mais árduas, quase como uma missão diária.

Outrossim, é notável que a violência perpetrada por nosso sistema econômico e político, entre tantas categorizações injustas, foi a mola propulsora para a divisão sexual do trabalho, um ranço do qual o século XXI ainda partilha quando dita as "profissões para mulheres" e "profissões para os homens", sendo aquelas inferiores economicamente e socialmente e essas posicionadas em um grau hierárquico superior. É perverso perceber como as diversas violências existentes, mesmo quando pensamos que não possuem um elo de ligação entre si, convergem para formar a via crucis dos corpos, entre eles (e especialmente) o corpo feminino. No caso da consubstanciação sexual do trabalho[42], como bem nota o sociólogo francês Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*: a condição feminina e a violência simbólica (1998), a masculinidade é vista como sinônimo de nobreza, o que justifica que os homens possuem os melhores empregos enquanto as mulheres devem reter-se ao espaço doméstico. A criação de meninos e meninas, ainda hoje, quando ouvimos considerações políticas de que esses devem usar azul e serem príncipes e aquelas devem usar rosa e serem princesas[43], contribui para a formação de uma série de violências simbólicas, violências "silenciosas e invisíveis" (BOURDIEU, 2019 [1998], p. 96) que "preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais, e inquestionáveis prescrições e proscrições arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos" (BOURDIEU, 2019 [1998], pp.

[42] No contexto brasileiro, é interessante notar como a ideia comumente apregoada de *vocação* - de que o sujeito é para aquilo que nasce - contribui para legitimar determinados papéis de gênero. É o caso do exercício da profissão de educadora, pois se a mulher já educa os filhos em casa, pode educar os filhos de outros, e, sendo algo essencialmente natural da constituição feminina, não há necessidade de que se haja uma alta remuneração para isso. Foge aos propósitos deste estudo analisar como se deu a inserção do contexto vocacional nas profissões majoritariamente femininas - como a de pedagogas - e as profissões majoritariamente masculinas - como a medicina, o direito, cargos de chefia e afins -. O que é certo, como demonstra Bourdieu, é que: "A lógica, essencialmente social do que chamamos de "vocação" tem por efeito produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir *com felicidade* (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhe são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e abnegação" (BOURDIEU, 2019 [1998], p. 98, grifos do autor). Lembremos de outra parte de um discurso de Michel Temer proferido no Dia da Mulher de 2017: "se a sociedade "vai bem", é porque as pessoas tiveram uma formação adequada em casa, e "isto quem faz não é o homem, quem faz é a mulher". (Cf. https://g1.globo.com/politica/noticia/mulher-ainda-e-tratada-como-figura-de-segundo-grau-no-brasil-diz-temer.ghtml. Acesso em 30 de março de 2020)

[43] Para Damares Alves, ministra da pasta de "Mulher, Família e dos Direitos Humanos" do governo Jair Bolsonaro (2019-2022): "menino veste azul e menina veste rosa". (Cf. https://veja.abril.com.br/politica/damares-meninas-poderao-ser-chamadas-de-princesas-e-meninos-de-principe/. Acesso em 30 de junho de 2020.

96-97). Na criação dos corpos há toda uma poética de assujeitamento, uma manufatura rígida e que coloca o sujeito em molduras extremamente fixas.

Por conseguinte, ao analisar os costumes de uma tribo africana (cabila) e sua constituição androcêntrica e fálica, Bourdieu revela que os papéis de gênero ali criados em muito assemelham-se ao contexto francês (quiçá mundial). No caso do trabalho, percebe que a violência simbólica do gênero - a mulher pode isso, o homem pode aquilo - favorece o aparecimento de uma "impotência aprendida" (BOURDIEU, 2019 [1998], p. 104): um certo sentimento de que "as coisas são assim mesmo". É tocante ler os depoimentos que Bourdieu traz à tona na obra, de mulheres francesas, que internalizam e naturalizam essa "impotência aprendida" e enxergam-se menos capacitadas para determinados cargos ou possibilidades de existência. As vidas que poderiam ter sido e que não foram.

> "Quanto mais eu era tratada como uma mulher, mais eu me tornava uma mulher. Eu me adaptava, com maior ou menor boa vontade. Se acreditavam que eu era incapaz de dar marcha à ré, ou de abrir garrafas, eu sentia, estranhamente, que me tornava incompetente para tal. Se achavam que uma mala era muito pesada para mim, inexplicavelmente, eu também achava que sim." (BOURDIEU, 2019 [1998], p. 104)

> "Os professores dizem sempre que somos mais frágeis e então… acabamos acreditando nisso", "Passam o tempo todo repetindo que as carreiras científicas são mais fáceis para os meninos. Então, forçosamente…" (BOURDIEU, 2019 [1998], p. 105)

Tais "violências simbólicas" demonstradas por Bourdieu, a exemplo das aparentemente inofensivas falas de outrem, embebidas de diminuição e desencorajamento e que se tornam o "natural" e o "normal", levam-nos a pensar o segundo ponto da proposta filosófica de Žižek: a violência da linguagem.

Com a publicação póstuma de seu *Curso de linguística geral*, em 1916, Ferdinand de Saussure legou-nos importantes contribuições teóricas para pensar a constituição da linguagem na vida humana. De fato, tal foi o impacto de seu pensamento que se inaugura uma nova fase e status de ciência para a linguística, a linguística moderna, e passa-se a operar sob um ponto de vista sincrônico em relação à análise de como as línguas naturais funcionam. Para Saussure, a língua não pode ser vista como um mero sistema de nomenclaturas - as coisas do mundo não são simplesmente nomeadas pelos sujeitos -, mas como um princípio de classificação da realidade - uma maneira de ordenar o mundo - e uma convenção social[44].

[44] Não questionamos porque "cadeira" se chama "cadeira", apenas reproduzimos tal convenção enquanto falantes da língua portuguesa, por exemplo. Žižek retoma esse conceito ao referir-se à figura do ouro: "a linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo a um simples traço. Difere da coisa, destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas. Insere a coisa num campo de significação que

Justamente ao se estabelecer como classificação é que a linguagem adquire caráter opressivo. Em sua *Aula*, Roland Barthes alerta-nos para esse fato que muitas das vezes nos passa despercebido: "a linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva" (BARTHES, 2007 [1977], p. 12). Não existimos fora da linguagem e é somente por ela que nos inserimos no mundo enquanto sujeitos[45]. Dá essa dimensão a poetisa carioca Alice Sant'Anna quando escreve: "se tivesse nascido / em outro país / a voz seria outra / e as coisas que escreve e pensa / também seriam outras" (SANT'ANNA, 2016, p. 17). Não podemos enunciar senão mediante aquilo que nossa língua nos oferece e, com isso, Barthes faz uma de suas maiores declarações, talvez nem sempre bem compreendida: "a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (BARTHES, 2007 [1977], p. 14).

É preciso delimitar que a significação da qual Barthes tem por fascismo não diz respeito aos regimes totalitaristas, mas como um sistema que obriga o sujeito a algo, insere-o forçosamente a enxergar a realidade a partir das categorias próprias de cada língua. É partindo desse pressuposto, reconhecendo que a língua se constitui constitui num jogo de poder, que Žižek situa sua ideia de violência pela linguagem. Como já vimos na seção anterior, o poder não se inscreve nas relações sociais de modo conciliador; instaura-se de modo a criar hierarquias e com isso autorizar determinadas situações e silenciamentos. A linguagem não foge a tais regras, sendo que, para Žižek, o próprio cerne da linguagem carrega essa marca de autoritarismo e violência:

> [...] a comunicação humana em sua dimensão mais fundamental e constitutiva não traz consigo um espaço de intersubjetividade igualitária. Não é uma construção "equilibrada". Não põe os participantes em posições simétricas mutuamente responsáveis, nas quais todos têm de seguir as mesmas regras e justificar suas pretensões por meio de razões [...] (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 60).

Vivemos sob um pretenso véu que nos cobre com ideias de liberdade, igualdade e fraternidade, para lembrar os princípios ocidentais estabelecidos com a revolução francesa,

---

lhe é, em última instância, exterior. Quando chamamos o ouro de "ouro", extraímos violentamente um metal de sua textura natural, investido nele nossos sonhos de riqueza, poder, pureza espiritual etc., ao mesmo tempo que nada disso tem relação com a realidade imediata do ouro" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 60).

[45] Para o linguista francês Émile Benveniste: "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta a realidade que é a do ser, o conceito de "ego" (BENVENISTE, 2005 [1958], p. 285).

mas que em nada se assemelha com o cotidiano de nossas ações, das quais não raramente utilizamos de uma linguagem desprovida de comedimento para atingir o outro, talvez até mesmo levados por "boas intenções"[46], a exemplo do poema - aparentemente inocente - "mulher de regime", de Angélica Freitas:

> eu me sinto tão mal
> eu vou lhe dizer eu me sinto tão mal
> engordei vinte quilos depois que voltei do hospital
> quebrei o pé
> eu vou lhe contar eu quebrei o pé
> e não pude mais correr eu corria 10km / dia
> aí um dia minha mãe falou: regina
> regina você precisa fazer um regime você está enorme
> você fica aí na cama comendo biscoito
> e usando essa roupa horrível que parece um saco de batatas
> um saco de batatas com um furo pra cabeça
> também não precisava óbvio que fiquei magoada
> primeiro fiquei muito magoada depois pensei: ela tem razão
> daí eu comecei regime porque me sentia mal
> eu me sinto mal eu me sinto tão mal
> troquei os biscoitos por brócolis queijo cottage e aipo
> coragem eu não tenho de fazer uma lipo
> eu me sinto tão mal por tudo que comi esse tempo todo
> tão mal e tem tanta gente passando fome no mundo (FREITAS, 2017, p. 41)

A situação vivenciada pelo eu lírico, da mãe que lhe pede para fazer um regime, não parece, de início, algo como que inusitado ou que constitua uma violência em si. Afinal, a mãe expressa uma preocupação com o corpo da filha, fazendo com que seu gesto adquira contornos de uma preocupação maternal, muito aquém de um exemplo de atitude que poderia ser repensada. No entanto, já vimos que a linguagem é uma categorização do mundo e nunca é neutra, seu poder reside justamente nas classificações opressivas que fazemos cotidianamente e que não precisam se ocupar meramente de xingamentos ou daquilo que consideramos enquanto "palavras de baixo calão". Se retomarmos os depoimentos colhidos por Bourdieu (2019 [1998], p. 104), percebemos que a linguagem assume contornos para muito além daquilo que é meramente dito; influenciam no modo de ser do sujeito que recebe esses enunciados. Quando o poema inicia com o desabafo "eu me sinto tão mal/ eu vou lhe dizer eu me sinto tão mal", o eu lírico feminino já denota uma incapacidade para lidar com a situação a que foi exposta. Ainda que enumere seu ganho de peso de forma sequencial e justificada: " engordei vinte quilos depois que voltei do hospital / quebrei o pé / e não pude mais correr eu corria 10 km / dia", são as palavras da mãe que suscitam, tal qual um efeito

[46] Como questiona Žižek: " e se os humanos superassem os animais em sua capacidade de violência precisamente porque *falam*?" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 59, grifo do autor).

catártico, a reação para colocá-la em um estado de crise: “aí um dia minha mãe falou: regina / regina você precisa fazer um regime *você está enorme* (grifos nossos)”. Há uma passagem de ordem apenas constatativa (estar acima do peso) para interpelação performativa (é preciso que se faça algo a respeito), “uma interpretação que determina o próprio ser e a existência social dos sujeitos interpretados” (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 67).

Em se tratando de linguagem e da sujeição de corpos femininos, difícil não pensar nas capas de revista de beleza e de moda, com seus anúncios milagrosos de perda de peso ou exemplo de personalidades com os corpos alterados digitalmente, mas que seguem com legendas de “aprenda com ela, faça desta maneira”, “novo método infalível para rugas” ou “a cirurgia que vai transformar o seu corpo”. A medicina nunca esteve tão avançada em termos de padronizações de beleza e possibilidades de alterações do corpo. Toda série de intervenções se inicia daí, como retirada de costelas para afinar a cintura, aplicação de sangue no rosto a fim de diminuir as marcas de expressões e poderíamos correr inúmeros outros exemplos de outros procedimentos estéticos/cirúrgicos que são construídos pela necessidade que se impõe ao corpo que é bombardeado por tais informações. O eu lírico tem consciência da imposição cirúrgica, mas anuncia “/coragem eu não tenho de fazer uma lipo/”. Aliás, ao escolher a dieta, que consiste em “brócolis queijo cottage e aipo”, vê-se num dilema moral, como exposto nos versos que encerram o poema: “eu me sinto tão mal por tudo que comi esse tempo todo / tão mal e tem tanta gente passando fome no mundo”. Vive, acima de tudo, mal consigo mesma, presa num labirinto sem saída.

Ver-se “tão mal”, expressão que é repetida ao longo do poema, do começo ao fim, quase como *neurose*, é enxergar-se de tal maneira pelos olhos de um outro *alguém*. A dieta é feita por vontade própria do eu lírico, alheia ao julgamento de outrem, ou reside nas palavras ouvidas de que está parecida “com um saco de batata”? Qual é o tipo de relação que se instaura com tal adjetivação? A linguagem, meio fundamental para a comunicação com o outro, torna-se o contrário de uma sonhada harmonia, configurando o meio sublime por onde se faz passar a violência. Para Žižek, “existe uma violência fundamental nessa capacidade de “essenciar” da linguagem: nosso mundo sofre uma torção parcial, perde sua equilibrada inocência, e uma cor particular passa a dor o tom do todo” (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 64). Se não há equilíbrio no encontro com o outro, esse outro que me é “estranho” ou “infamiliar”

como pensara Freud[47], o paradoxo que encontramos é que na própria linguagem é que podemos vislumbrar a saída para nossos impasses, agindo em direção do mundo que queremos e das vidas que queremos viver.

O próprio Barthes adverte-nos que, mesmo que a língua seja fascista, é por meio do discurso que podemos trapaceá-la; "é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada,: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro" (BARTHES, 2007 [1977], p. 16). São esses pequenos exercícios o que Angélica Freitas faz com seus poemas e Berna Reale com suas performances. É o que já estamos fazendo com a proposta de um trabalho que visa dialogar a violência pela via do olhar feminino. Esse outro que me aflige e que instaurou um abismo entre eu e ele pode também ser aproximação e, talvez, um convite a alteridade. É desse modo que Žižek encerra seu texto sobre a violência da linguagem:

> Embora possa parecer que exista aqui uma contradição entre o modo como o discurso constitui o próprio núcleo da identidade do sujeito e a ideia desse núcleo como um abismo insondável para além da "barreira da linguagem", há uma solução simples para o aparente paradoxo. A "barreira da linguagem" que me separa para sempre do abismo de outro sujeito é simultaneamente aquilo que abre e que mantém esse abismo - o próprio obstáculo que me separa do Além é aquilo que cria a sua imagem (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 67).

Como veremos na seção seguinte, buscando entender a violência de gênero, estudar hoje o discurso poético de mulheres tem necessariamente uma significação política[48] e pode atuar para separar as barreiras que a linguagem impõe em seu âmago de opressão. Se "a realidade em si própria, em sua estúpida existência, nunca é intolerável: é a linguagem (sua simbolização) que a torna intolerável" (ŽIŽEK, 2014 [2008], p. 63), que possamos continuar brincando com a língua, trapaceando-a, fugindo de seus locais de poder, encontrando as

[47] De acordo com Freud, o "estranho / infamiliar" não é e nem pode ser percebido como uma determinação exata, isto é, aquilo que não conheço me é estranho e aquilo que conheço me é familiar. Há uma interdependência de relações no jogo com o outro e comigo mesmo, que cria julgamentos, (auto)estranhamentos, aproximações e distanciamentos. De maneira simplista (e extremamente poética), sabemos o que somos e quem somos? Sabemos o que o outro é e quem ele é? In: FREUD, Sigmund. "O infamiliar". Ernani Chaves (Trad. e notas) e Pedro Heliodoro Tavares (Trad.). In: _____. O infamiliar e outros escritos. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, v. 8, p.26-125.

[48] Aqui fazemos uma clara alusão às palavras do filósofo Jacques Derrida para quem "todo e qualquer colóquio de filosofia tem necessariamente uma significação política". (Cf. https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-legado-de-jacques-derrida-para-filosofia-no-brasil-onde-fez-sua-ultima-conferencia-em-2004-14128990. Acesso em 01 de julho de 2020).

mínimas fendas do discurso que atuam na construção de uma nova realidade e relação com a alteridade e uma ética de hospitalidade[49].

Por fim, antes de seguirmos para o próximo tópico, encerramos com um trecho da carta "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo", da escritora e pensadora chicana Gloria Anzaldúa e escrita em 21 de maio de 1980, que convoca as mulheres para buscarem na construção de seus discursos - e com isso, trapacear a língua - o enfrentamento para o encarceramento do mundo:

> Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA, 2000, [1981], p. 233)

Escrever com palavras, escrever com o corpo. Escrever mesmo motivada por uma demanda que não é nem só sua, mas coletiva. Escrever porque não se pode calar frente ao óbvio. Escrever para mostrar que o útero é de um tamanho de um punho, sempre foi. Escrever com o corpo para mostrar que o mesmo pulsa e vibra, agitado contra a imposição da natureza e de qualquer discurso oficial. Escrever até o último suspiro.

2.3 Gênero: o vis-a-vis com a violência

Desde o início desse capítulo, estamos discutindo topologias da violência tais como: a guerra, o abuso de poder institucional, a invisibilidade, o silenciamento, as violências de ordem simbólica e que naturalizam um determinado estado no sujeito que as recebe, a violência que deriva de uma projeção econômica excludente e a violência pela linguagem. Talvez pudéssemos nos questionar: Quem está passível de sofrer tais violências? Que corpos são assujeitados a essas violações e perturbações? É evidente que dadas as discussões levantadas já posicionamos que, em nosso entendimento, a categoria de "vida", ou de "vida

[49] Em tempos sombrios, em que escutar o outro tem se tornado atitude das mais difíceis, afinal, é preciso sempre ter a palavra final, o conceito de hospitalidade de Derrida é uma provocação: "A hospitalidade consiste em fazer tudo para se dirigir ao outro, em lhe conceder, até mesmo perguntar seu nome, evitando que essa pergunta se torne uma condição. Acolher aquele que chega antes de lhe impor condições, antes de saber e indagar o que quer que seja, ainda que seja um nome (2004, p. 269). Quiçá, almejando a hospitalidade como resposta ética, possamos de fato nos comunicar.

plenamente vivida" não se delineia de modo universal e unânime; não é um privilégio para todos/as. Novamente, esse pensamento está sendo discutido desde o início desse capítulo de modo que não precisamos reiterá-lo, todavia, há uma violência que ainda não exploramos firmemente e que merece sumária atenção na proposta deste trabalho. Mas é preciso recuar. Ainda há algo que nos incomoda. Um espectro ronda o nosso trabalho - o espectro da vida. Não respondemos as duas perguntas feitas acima e é preciso deixá-las com alguma conclusão. Mesmo que pensemos em vidas que possam viver e em vidas que não podem (os "corpos matáveis" que já foram apontados), não há algo que possa unir esses grupos? Estamos tão distantes quanto pensamos? Se não vivemos sozinhos/as no mundo, se a humanidade presume a vida em sociedade, não há algo que seja um denominador comum entre eu e o outro? Nada pode nos unir?

Uma das poucas certezas da vida, senão talvez aquela que possa ser considerada, de fato, como a única, é a finitude da vida. A não ser que estejamos em um estado de escapismo ou vivamos em uma fantasia, sabemos que nascemos para morrer, ou, em palavras mais amenas, que viemos ao mundo sabendo que um dia o deixaremos[50]. Não obstante é que a morte ocupa um tópos de demasiada inquietação no pensamento humano. São Francisco de Assis chamava a morte de "irmã morte"; após enunciar diversas mortes de amigos/as e familiares Clarice Lispector encerra uma de suas crônicas com um sincero e cortante "desculpem, mas se morre"; e em "O sétimo selo", do diretor sueco Ingmar Bergman, um cavaleiro que retorna das cruzadas e encontra sua terra natal devastada pela peste negra, trava um jogo de xadrez com a morte no intento de, caso vencesse a partida, pudesse prolongar a sua vida. Um jogo que se inicia injustamente na medida em que a morte já aceita sabendo que irá vencer. Na cena final, talvez uma das mais belas da história do cinema, os personagens do filme - o incrédulo, o artista, o esperançoso, o cavaleiro, enfim, todos nós - são levados pela morte para dançar. Uma dança inevitável, aquela que mais cedo ou mais tarde todos/as somos convidados a tomar parte e encenar seus passos.

Mas se a morte é o destino certo, por que então viver? Ou, nas palavras de Nina Simone quando entoa a poderosa canção "Ain't got no, I got life" ("Eu não tenho, eu tenho a

[50] Cotidianamente sentimos a presença da morte em nossas vidas; nos noticiários, nas conversas com o outro; quando sabemos de alguém que partiu. A morte dá seus sinais a todo instante, talvez como maneira de nos acostumar com sua derradeira presença. Como reflete Virginia Woolf em *Orlando*: "Terá o dedo da morte que ser colocado no tumulto da vida, de tempos em tempos, para que não sejamos dilacerados? Será que somos feitos de tal forma que devemos receber a morte em pequenas doses diariamente, ou não podemos continuar com o direito à vida?" (WOOLF, 2011 [1928], p. 33)

vida") sobre as diversas perdas a que estamos sujeitos em vida (inclusive a da morte): "Ei, o que eu tenho? / Por que eu estou viva, afinal? / Sim, o que eu tenho / Que ninguém pode tirar de mim?"[51]. O que temos que seja verdadeiramente nosso? Ou talvez devemos reformular a pergunta e nos questionar: se não há saída em relação a finitude da vida, qual pode ser a *potência* da morte?

Em *Vida precária* e *Quadros de Guerra*, Judith Butler reflete sobre a vulnerabilidade humana e a precariedade da vida. Para a filósofa, não somente partilhamos a morte como destino final - todos/as, sem exceção nenhuma, estamos sujeito/as a ela - mas chegamos ao mundo enquanto seres dependentes, partícipes de uma vida precária por definição; precisamos do outro para sobreviver, necessitamos da ajuda de outrem para nos mantermos vivos, somos carentes de um cuidado e de uma atenção que não vem de mim necessariamente para que eu possa crescer e me desenvolver. Como o filósofo brasileiro Juliano Garcia Pessanha afirma: "Ninguém existe antes de seu animador. A natureza vascular (oca) do homem exige o soprador vivificante" (PESSANHA, 2017, p. 21), sentimento que Butler partilha sobre nossa condição ontológica de precariedade com a qual não posso lutar contra, de uma corporeidade finita e dependência infinita:

> Nós não nascemos primeiro e em seguida nos tornamos precários; a precariedade é coincidente com o próprio nascimento (o nascimento é, por definição, precário), o que quer dizer que o fato de uma criança sobreviver ou não é importante, e que sua sobrevivência depende do que poderíamos chamar de uma "rede social de ajuda". É exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver. Apenas em condições nas quais a perda tem importância o valor da vida aparece efetivamente. (BUTLER, 2019c [2009], p. 32)

É a partir dessa compreensão que podemos pensar em responder a questão de uma certa *potência* da morte. Se reconhecemos nossa interdependência e que o *eu* é sempre um *outro*, que partilhamos de um mesmo destino final, que estamos mais próximos do que distantes, independente de nossas crenças, raças, posições etc, é daí que pode advir um sentimento de compreensão e ajuda mútua. Se todos perderemos a partida de xadrez, por que não nos ajudarmos para então viver as vidas que queremos viver? Fazer aquilo que temos vontade? Desfrutar de algumas poucas alegrias e poder saltar no indefinido sem hesitar? Se a vida não é um dado por si só, mas precisa desse impulso inicial, "nossas obrigações surgem da percepção de que não pode haver vida sustentada sem essas condições de sustentação e,

[51] "Hey, what have I got? / Why am I alive , anyway? / Yeah, what have I got / Nobody can take away?" (tradução nossa).

que essas condições são, ao mesmo tempo, nossa responsabilidade política e a matéria de nossas decisões éticas mais árduas" (BUTLER, 2019c [2009], p. 43). Quando pensamos que uma *vida* precisa ser *vivida* - pois caso contrário sua resposta será a aniquilação dessa vida - é que começamos a pensar em laços de solidariedade, compreensão e reconhecimento da alteridade, pois, na esteira do que pensa o filósofo francês Emmanuel Lévinas, a própria "humanidade é uma ruptura do ser" (BUTLER, 2019d [2004], p. 163)[52] e "a condição de estar condicionado" (BUTLER, 2019c [2009], p. 43).

Para Butler, portanto, somos condicionados[53] a reconhecer que a vida é precária e só pode existir "dentro de determinadas condições de vida" (BUTLER, 2019c [2009], p. 43), a fim de que a mesma adquira uma categoria "especial" e possa ser considerada uma vida "passível de luto"[54]. A esses reconhecimentos/condicionamentos, Butler dá o nome de *enquadramentos*, isto é, delimitações que inserem sentido ao vocábulo "vida" enquanto algo que pode ser perdido e, portanto, nos é valioso e deve ser preservado. Contudo, o paradoxo de nossa existência, e que surgiu desde a primeira linha de nossas discussões, é que "não podemos reconhecer facilmente a vida fora dos enquadramentos nos quais ela é apresentada" (BUTLER, 2019c [2009], p. 44) e, mesmo diante dessa condição universal, "essa condição generalizada de precariedade e dependência é explorada e deslegitimada em determinadas formações políticas" (BUTLER, 2019c [2009], p. 52). Chegamos aqui a um momento de cisão, e o ponto nevrálgico de nosso trabalho: qual foi o enquadramento que legitimou o que deve ser considerado *mulher*? Que tipos de enquadramentos tornam algumas mulheres vidas

---

[52] Em suma, o que se pretende enfatizar aqui é que a nossa condição de humanidade não é um fato *per se*. Somos *condicionados* a pensar na vida em sociedade (a vida na *pólis*), educados para isso, "castrados" como diria a psicanálise freudiana", "docilizados" como pensa Foucault. A própria linguagem, mesmo enquanto traço genético, deve ser entendida como uma faculdade - algo que precisa ser aprendido -, no sentido de que se não formos expostos à ela não a desenvolvemos. Nossa concepção de existência, portanto, é de domínio cultural. Hannah Arendt em sua obra *A condição humana*, refletindo sobre a existência humana desde a Grécia Antiga, afirma que: "A condição humana compreende mais que as condições sob as quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados, porque tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência [...] O que quer que toque a vida humana ou mantenha uma duradoura relação com ela assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. Por isso os homens, independentemente do que façam, são sempre seres condicionados" (ARENDT, 2019b, [1958], pp. 11-12). Se podemos entender que existe algo como "a natureza humana" é talvez a de sermos condicionados a uma condição humana. Desse modo, uma pergunta como "O que é ser?", dificílima por si só, essa continuará sem resposta. Pensemos em "Como é ser?".

[53] Embora Butler também pense em condicionamento/condição, ela não faz menção à filósofa alemã Hannah Arendt.

[54] Para Butler, a vida só pode ser "passível de luto" se, de antemão, ela já foi considerada uma vida. Pois, "se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras" (BUTLER, 2019c [2009], p. 13).

que devem ser preservadas e outras que podem ser perdidas, “precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaça à vida humana como a conhecemos” (BUTLER, 2019c [2009], p. 53). Para uma série de enquadramentos hegemônicos, falocêntricos, ocidentais e patriarcais: o que é uma mulher? E como essa concepção legitima a violência de gênero?

Tal qual iniciamos o capítulo com uma fala da filósofa Hannah Arendt reclamando a falta de se pensar a violência teoricamente - é preciso estudá-la, sobretudo, como maneira de compreendê-la melhor -, a história do pensamento acerca de gênero é galgada por um caminho explorado especialmente durante o século XX, oriundo de uma necessidade de entender as relações de poder entre sujeitos no mundo e as significações atribuídas a cada grupo, independente a qual sexo a pessoa pertença[55]. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda na recente coletânea *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais (2019a), a formação de um campo teórico sólido e um pensamento epistemológico acerca de gênero - a criação dos Gender Studies (*Estudos de Gênero*) - inicia-se com a terceira onda feminista e o “direito de interpretar” (Jean Franco), durante a década de 80/90. Heloisa (2019a) reconhece a escrita de textos anteriores - e do qual utilizamos alguns em nosso trabalho - de teóricas/pensadoras feministas como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Angela Davis, mas é a partir da terceira onda do movimento feminista que há “a formação e a entrada dos *women’s studies* ou *gender studies* nas universidades e centros de pesquisa, como campo legítimo do saber (HOLLANDA, 2019a, p. 10, grifos da autora).

Data desse momento histórico um dos textos seminais acerca da noção de gênero, e do qual nos valemos para compor o título dessa seção: “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, escrito em 1986 pela historiadora norte-americana Joan Scott. Ao recuperar a importância de se pensar o gênero como categoria de análise das relações de poder em sociedade, Scott enxerga a possibilidade de que o termo não se refira a uma descrição de comportamentos ou maneiras de distinguir homens de mulheres, mas sim como preâmbulo

[55] É preciso ressaltar que já no século XVIII podemos encontrar textos que reivindicam uma nova condição para a mulher, como o célebre *A Vindication of the Rights of Woman (Uma reivindicação pelos Direitos da Mulher),* de 1792, escrito por Mary Wollstonecraft (o nome verdadeiro de Mary Shelley, autora de Frankenstein (1818) e no qual a escritora britânica defendia a necessidade de uma educação formal para a mulher, ainda que moralmente apegada às tradições de uma determinada “virtude” da qual a mulher deveria saber racionalizar o porquê praticá-la ou da necessidade da mulher em continuar a ocupar um papel no lar. Obviamente que julgar essa tônica do livro no século XXI recai em um anacronismo. O que é interessante é perceber a escrita de um texto preocupado de certa forma com direitos relacionados ao sexo feminino séculos atrás. De todo modo, o gênero enquanto método científico só foi desenvolver-se no século XX.

para “falar de sistemas de relações sociais” (SCOTT, 2019 [1986], p. 65) e com isso converter-se em um “elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças entre os sexos; [...] uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 2019 [1986], p. 67). Se, na perspectiva da teórica, o gênero é “um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado” (SCOTT, 2019 [1986], p. 67) e, conforme Foucault (2019b) o poder legitima determinados movimentos na sociedade, é o poder que autoriza e desautoriza nossas ações, a exemplo da violência, o gênero torna-se uma categoria útil para analisar a violência e decodificar as relações humanas, afinal, “[...] a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.” (SCOTT, 2019 [1986], p. 71). Há um poema de Angélica Freitas que ilustra bem o modo com que gênero diferencia nossas atuações no campo da vida em sociedade:

> era uma vez uma mulher
> e ela queria falar de gênero
>
> era uma vez outra mulher
> e ela queria falar de coletivos
>
> e outra mulher ainda
> especialista em declinações
>
> a união faz a força
> então as três se juntaram
>
> e fundaram o grupo de estudos
> celso pedro luft (FREITAS, 2017, p. 14)

Com o tom irônico e ambíguo caro a seus poemas, Angélica situa mulheres aparentemente compromissadas com um novo devir no mundo; querem estudar o gênero, formam coletivos para suas discussões; reconhecem o sentido da coletividade, “a união faz a força”; e com isso, podem compreender o gênero como categoria útil de análise, pois agora formam seu grupo de estudos. Em determinado momento de seu texto, Scott questiona: “Por que (e desde quando) as mulheres são *invisíveis* como sujeitos históricos, quando sabemos que elas participam dos grandes e pequenos eventos da história humana” (SCOTT, 2019 [1986], p. 75, grifo nosso). Devemos então reler o poema, a começar do final. No último verso, o nome do grupo de estudos “celso pedro luft” convoca ao debate: qual a necessidade de três mulheres nomearem um grupo de estudos com o nome de um homem? O sujeito que pode pensar tem sexo? Qual é o seu gênero? Pode a mulher falar? Ou é preciso apenas

consentir, reservando o espaço da fala aos homens, mesmo quando elas também fazem parte dos contextos históricos?

Esses questionamentos denotam uma certa ironia do poema, que na verdade corresponde a um dos jogos das relações entre homens e mulheres: ao primeiro grupo há o poder de se mostrar, fazendo com que haja uma onipresença masculina em todos os setores sociais, ou pelo menos, naqueles que são considerados os mais importantes, ao segundo, diminuir-se cada vez mais, negando, inclusive, sua presença até mesmo em espaços que possam ser reivindicados como seus. Desse modo, "gênero", "coletivos" e "declinações" ganham um significado diferente se lembramos que Celso Pedro Luft é um renomado professor e gramático brasileiro: tratam-se, apenas, de categorias para estudar a gramática. Aliás, a própria língua não é, nos termos de Barthes, ela mesmo fascista? Podemos usar o pronome indefinido "todos" e fazer com que aí estejam incluídos homens e mulheres (no fundo, um lexema bastante definido, podemos pensar), mas o mesmo não se aplica caso eu use "todas". Outrossim, ainda que a intenção dessas mulheres seja o estudo de uma crítica feminista ou de estudos de gênero, o fato de nomearem seu grupo com um nome masculino denota que, por diversas vezes na história, a mulher é um anônimo. O sujeito que fala é homem. Talvez o poema pudesse terminar como começa "era uma vez", pois ainda a desigualdade de gênero que persiste no século XXI faz com que um tratamento equânime entre os sexos não passe de uma fábula. E daquelas com uma moral da história bem demarcada.

Se o silenciamento e a invisibilidade constituem uma das maiores violências em relação ao corpo feminino, pois são a própria negação da condição ontológica do ser, há também aquelas que atuam diretamente nos corpos, fazendo com que o sexo, o gênero e o desejo das mulheres sejam inseridos numa ritualização compulsória e aprisionadora, como moldes fabricados e padronizados por práticas inseridas no tempo e espaço, uma legítima maquinaria de produção. Para entender a instrumentalização e a construção dos corpos em uma ordem heterossexual e cisgenerificada, voltamos para a filósofa Judith Butler que foi uma das melhores teóricas que se dedicou a pensar os *enquadramentos* que fazem parte da construção de homens e mulheres. Referencial importantíssimo para os estudos de gênero, sua obra *Problemas de gênero* (*Gender Trouble*), publicada em 1990, questiona uma das maiores insistências de nossa metafísica ocidental: o essencialismo. Isto é, por muito tempo nossa vã filosofia preocupou-se em delimitar um estatuto ontológico humano como algo inato aos

seres, desconsiderando que somos aquilo que fazemos de nós[56]. Nesse sentido é que surgem perguntas como "O que é uma mulher?"[57], "O que é um homem?", quando, na realidade, nunca poderiam ser respondidas em sua totalidade. Mesmo diante de tal impossibilidade, é quando os discursos comprometem-se a delimitar uma natureza da essência feminina e da essência masculina que uma série de ajustamentos são feitos para que os sujeitos sejam enquadrados nessas delimitações: a via crucis dos corpos por excelência.

Na esteira do pensamento de Joan Scott, Butler pensa as categorias de sexo, gênero e desejo "como efeitos de uma formação específica de poder" (BUTLER, 2019a [1990], p. 9) e, tal qual o pensamento genealógico foucaultiano, não buscar as origens ou começo de tudo, atitude aliás que, embora tenhamos momentos históricos pontuais de opressão, configura um trabalho quase impossível, haja vista que desde a invenção da democracia com o nascimento da *pólis* na Grécia Antiga e da *república* na Roma, as mulheres já estavam excluídas da cidadania (Cf. CHAUÍ, 2019). Interessa, portanto, analisar os "*efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos" (BUTLER, 2019a [1990], p. 10) buscando "centrar-se - e descentrar-se - nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória" (BUTLER, 2019a [1990], p. 10). Para Heloisa Buarque de Hollanda (2019a), Butler pode ser vista como a grande referência hoje para estudos de gênero e, como todo pensamento que visa desvelar as amarras de um determinado poder, é uma figura que incomoda aqueles que desejam que a história siga seu curso da maneira que sempre seguiu. A título de ilustração, quando esteve no Brasil em 2017 para proferir uma palestra em São Paulo, Butler foi alvo de ataques de grupos de conservadores desde o aeroporto e pode

[56] Há um exemplo interessante no livro *Violência* quando Slavoj Žižek retoma a concepção lacaniana do *pressuposto* para pensar que há um contrato tácito, por intermédio da linguagem, entre eu e outro para que sejamos inclusive reconhecidos como sujeitos no mundo: "Um outro sujeito (e, em última análise, o sujeito enquanto tal) é para Lacan algo que não é diretamente dado, mas um "pressuposto", algo *pressuposto*, um objeto de crença - afinal, como poderei estar seguro de que aquilo que vejo diante de mim é um outro sujeito e não uma máquina biológica sem espessura e desprovida de profundidade?" (ŽIŽEK, 2014 [2007], p. 49, grifo do autor)

[57] Em sua conferência "Profissões para mulheres", de 1931, Virginia Woolf se faz a mesma pergunta: "Em outras palavras, agora que tinha se livrado da falsidade, a moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é "ela mesma"? **Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam.** Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas" (WOOLF, 2013, p. 14, grifos nossos). Ainda que Virginia considere que somente quando for livre para ser livre, e possa desfrutar da mesma liberdade que o homem, é que se pode saber precisamente o que seria uma mulher, não há circunstância precisa que possa definir o que é o ser, pois a partir do momento que criássemos essa definição toda aquela que não se encaixasse nela poderia ser considerada como "não mulher". Em *O segundo sexo* (1949), a filósofa Simone de Beauvoir questiona qualquer retorno para algo que possa ser considerado como a essência do feminino e uma das grandes contribuições do pensamento filosófico ocidental, de Heidegger a Derrida, é de pensar que o ser não pode ser explicado em sua totalidade, só podemos pensar em "Como é ser?".

presenciar bonecos que estampavam seu rosto com os dizeres de “queimem a bruxa!” e “devideologia de gênero” (Cf. https://theintercept.com/2017/11/07/judith-butler-bruxa-manifestacoes-sao-paulo-ideologia-genero/. Acesso em 08 de julho de 2020). Nada novo sob o sol em uma sociedade como a nossa que, como canta Elis Regina: “ama o passado / e que não vê / que o novo sempre vem”.

Talvez o grande “toque na ferida” do texto de Butler seja identificar aquilo que muitas das vezes negamos, ou que, por excesso de otimismo e vaidade, decidimos esquecer: o quanto somos moldados/as, condicionados/as, assujeitados/as ao longo de nossas vidas. Pois se há um corpo, é preciso que ele seja regulado, é preciso orientá-lo a ser aquilo que ele *deve* ser, criar o seu manual de instruções. São os ditames que ouvimos desde a mais tenra infância com as cores que devemos gostar de acordo com nosso sexo, os pensamentos que devemos ter, as roupas que precisamos usar e, acima de tudo, o comportamento que nos é esperado. Os vocábulos fetiches das relações de gênero são *regular* e *controlar*, pois, enquanto sujeitos condicionados politicamente, é que somos “regulados por tais estruturas [e] definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas” (BUTLER, 2019a [1990], p. 19). Longe de ser algo que aprioristicamente *somos*, o gênero é um constructo que constantemente *fazemos*, ou, nos termos de Butler, *perfomatizamos*, “*performativamente* produzido pelas práticas reguladoras das coerências de gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é [...], o gênero é sempre um feito” (BUTLER, 2019a [1990], p. 56, grifos da autora). Justamente, Angélica Freitas escreve em um de seus poemas “a mulher é uma construção / deve ser” (FREITAS, 2017, p. 45).

Ademais, mesmo a categoria do sexo, aparentemente intratável em seu plano biológico, também é tão “culturalmente construído quanto o gênero” (BUTLER, 2019a [1990, p. 27): um trabalho da e pela linguagem - e “a linguagem modela nossa maneira de perceber e modelar a realidade” (FIORIN, 2013, p.18) - de modo que concebemos a ideia de sexo em uma matriz binária e essencialmente orgânica, como se nossa biologia fosse (e devesse ser) o destino final. Não se trata, é claro, de desconsiderar que há diferenças físicas entre a anatomia dos sexos, no entanto, o que se visa entender é como a materialidade do sexo em si é construída simbolicamente, isto é, os significados que são atribuídos aos órgãos sexuais dentro de um regime falocêntrico, de modo que o pênis delimita a presença de *poder ser* e a vagina uma *ausência* ou *falta* de poder. Mesmo que pensemos que somente o gênero é uma

construção, “pois eu não posso intervir em meu corpo”[58], em *Corpos que importam,* publicado em 1993, três anos após *Problemas de Gênero*, Butler concentra-se justamente na produção do corpo e do sexo e do qual podemos perceber sua imposição com o exemplo abaixo:

> Consideremos o caso da interpelação medida que (apesar de o surgimento da ultrassonografia ser recente) desloca uma criança de “bebê” para “menina” ou para “menino” e, nessa nomeação, a menina é “feminilizada” por essa denominação que a introduz no terreno da linguagem e do parentesco por meio da interpelação de gênero. Mas essa “feminilização” da menina não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundacional é reiterada por várias autoridades e ao longo de vários intervalos de tempo que reforçam ou contestam esse efeito naturalizado. A denominação é ao mesmo tempo um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma. Tais atribuições ou interpelações contribuem para o campo de discurso e poder que orquestra, delimita e sustenta aquilo que qualifica como “ser humano”. (BUTLER, 2019b [1993, p. 25)

Percebe-se com a descrição da cena médica, tão habitual às nossas realidades, que desde antes do irromper do sujeito na terra, “o sexo é um ideal normativo”(BUTLER, 2019b [1993], p. 51) e a violência de gênero categoriza o *ser* de modo que os performativos que declaram “isto é uma menina!” atuam de modo direto no condicionamento da vida humana. A fórmula, esquemática e simples, sem maiores complicações, deve ser a de que há um órgão feminino que corresponde ao corpo da mulher - que deverá ser heterossexual - e, dada a condição que veio ao mundo, deve harmonizar-se às práticas subjacentes ao campo do feminino, seus papéis temáticos, posicionamentos, condutas e posturas e, com precisão cirúrgica e calculada, tornar-se um gênero inteligível, “aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero e prática sexual e desejo” (BUTLER, 2019a [1990], p. 43). São esses os corpos que importam, os corpos que merecem viver, devem receber todas as condições para suprir a precariedade de nossa existência exigente de cuidado e condições para viver e poder constituir-se como as vidas passíveis de luto. Caso esse corpo seja rebelde, não seja um “corpo dócil e disciplinado” (FOUCAULT, 2014 [1975]) e resolva desobedecer as normas, é preciso colocá-lo no domínio dos corpos *abjetos* (BUTLER, 2019b [1993]) ou, para diminuir a crueldade de tal posição, explicá-los detalhadamente, repetidamente se for preciso, que, dada sua insubmissão, justificaram o tratamento que receberam. Minunciosamente questionar: “Por que se comportou dessa maneira?”, “Por que vestiu essa roupa?”, “Por que foi a esse lugar?”, “Por que…?”. Que a culpa que recai nelas sirva, a um só modo, de exemplo para outras e também

[58] Como mencionamos no primeiro capítulo, “Como criar para si um corpo sem órgãos?”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é um texto que nos convida a abrir as possibilidades do corpo, não como recusa de nossos órgãos, mas como experimentações a partir do corpo. Cada pessoa pode encontrar o seu CsO, não há um caminho único.

punição, pois é preciso "não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir" (FOUCAULT, 2014 [1975], p. 82). Pois que façamos do corpo o aprisionamento perfeito:

Figura 22 - Fotografia de "Entretantos Améns", de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2010.

Figura 23 - Fotografia de "Vã", de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2017.

Na "Mostra científica Linguagens, Literatura e Ensino", que ocorreu nos dias 21 a 25 de outubro de 2019 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) - Câmpus do Pantanal (CPAN), pudemos presenciar uma palestra com Angélica Freitas e, no dia seguinte, passar o dia seguinte com a escritora em um passeio que incluiu um café da manhã, uma ida a um museu de Corumbá e terminar nosso encontro com um almoço. Durante uma de nossas conversas, Angélica relatou o medo que sentia quando era adolescente (hoje ela tem 47 anos) e vivia a descoberta de sua sexualidade na sua cidade natal, Pelotas, no Rio Grande do Sul. Angélica é lésbica[59], aliás, casou esse ano com sua companheira, e comentou sobre o medo que sentia quando andava pelas ruas há algumas décadas, temendo por sua vida, reconhecendo ser um corpo estranho que destoa das normas reguladoras daquilo que a filósofa francesa Monique Wittig, também lésbica, chamaria de o "contrato heterossexual". No entanto, me disse que é um alívio ver como os tempos mudaram desde então,

[59] Na seção "o livro rosa do coração dos trouxas", de *Um útero é do tamanho de um punho*, Angélica reflete graciosamente sobre os impasses de alguns relacionamentos amorosos, como quando escreve: "eu tive uma namorada / com superpoderes / de invisibilidade / e quando andava com ela / também era invisível" (FREITAS, 2017, p. 86).

reconhecendo, é claro, que ainda há um longo caminho pela frente e que não tão esporadicamente continuamos cometendo alguns grandes retrocessos[60].

Nas cenas finais do singular e necessário filme "Mar de rosas", da diretora brasileira Ana Carolina e lançado em 1977, mesmo ano em que o povo brasileiro despertou com a implementação do Ato Institucional 5 (AI-5) por Ernesto Geisel, presenciamos um inusitado desfecho da saga de uma mãe e filha - Felicidade e Betinha, respectivamente - fugindo de um jogo de torturas, jogos psicológicos e violências. Em dado momento, Betinha para um instante e reflete em voz alta: "É, ninguém pode desobedecer às ordens. Ou pode?" Para nós, pelo menos, uma pergunta retórica, pois no momento em que trazemos o relato de Angélica podemos presenciar um corpo que diverge e ousa desobedecer aos aprisionamentos da violência de gênero. Aliás, a desobediência é o que Angélica pratica por meio de sua escrita; é o que Berna faz a exaustão com suas produções artísticas; é no que inúmeras outras mulheres se empreendem e, desse modo, podemos entender a extrema importância de como criam para si um corpo que *importa*:

> Meu propósito aqui é entender como o que foi excluído ou banido do próprio domínio de "sexo" - domínio esse garantido por um imperativo heterossexual - pode de uma só vez ser produzido como um **retorno desestabilizador, não apenas como contestação imaginaria** que efetua o fracasso no funcionamento da lei inevitável, **mas como rompimento habilitador, a ocasião para rearticular radicalmente o horizonte simbólico em que alguns corpos começam a importar [matter] mais do que outros**. (BUTLER, 2019b, p. 53, grifos nossos)

O "retorno desestabilizador" e o possível rompimento propiciado por tal atitude, para usar os termos de Butler, tem se mostrado nitidamente nas produções artísticas oriundas de mulheres, de modo que Angélica e Berna não configuram casos isolados[61]. Não obstante, o desejo literário iniciado em Angélica com sua ida ao México e o episódio do aborto, bem como a proximidade com a violência que Berna é obrigado a enfrentar, no Pará, na sua profissão como perita criminal e com seus colegas de trabalho, tornam-se a própria

[60] Embora reconheçamos, no plano de uma igualdade formal, inúmeros avanços, bem sabemos que a concretização material de tais igualdades ainda é um (longo) passo a ser conquistado. Em se tratando de 2021, ano que se finda essa dissertação, os números de feminicídio, desigualdade nas relações trabalhistas, assédios, desvalorização dos trabalhos domésticos, comumente a cargo das mulheres, entre tantas outras injustiças sociais, ainda são alarmantes, em alguns casos, inclusive, aumentaram.

[61] Nesse sentido, vale lembrar da vagina de 33 metros que inaugurou o ano de 2021, obra da artista Juliana Notari. Coincidentemente, na mesma data, 01/01/2021, o presidente Jair Bolsonaro havia planejado um passeio de lancha na Praia Grande, no litoral paulista. Para seu desgosto, a notícia que correu o Brasil não foi a de sua histriônica aventura pelas águas, mas a da monumental criação de Notari (Cf. https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/eliane-brum-a-vagina-que-interrompeu-a-farra-bolsonarista-e-salvou-o-reveillon-do-brasil.html).

contestação com que essas mulheres têm questionado o nosso devir enquanto sociedade. Mais do que um mero protesto, é a própria insurgência e a reivindicação de que todos os corpos, sem exceções, importam. “Era uma vez uma mulher / e ela queria falar de gênero”, dizem os versos de Angélica. Era uma vez duas mulheres, e elas queriam falar, em literatura e performance, a respeito de algo. Inúteis tentativas, alguns poderiam dizer, mas são as coisas inúteis, elas mesmas, que curiosamente resistem. Eis a grandiosidade dos corpos menores.

2.4 A alegria verde-amarelo e o mito da não violência

Talvez pudéssemos encerrar o capítulo com a seção anterior, pois nosso recorte, lido de modo mais específico, centra-se na representação da violência contra os corpos femininos nos poemas de Angélica Freitas e performances de Berna Reale, no entanto, vemos por bem tentar compreender algo que, mesmo enquanto paradoxo, geralmente subtrai-se no caso específico do Brasil. O que nossa nação carrega de tão contraditório é o fato de que somos vistos, e talvez nos honremos dessa designação, como um povo alegre e acolhedor, hospitaleiro e gracioso, brincalhão e até mesmo leviano, sem que isso seja considerado como um possível defeito, mas como parte de nossa identidade, daquilo que somos e buscamos ser. É desse modo que nos vemos e somos olhados[62], constituindo uma *persona* gentil e de alegria verde amarelo. Nas considerações finais da obra *O povo brasileiro* (1995), um estudo acerca da formação de nossa identidade e nação, o antropólogo Darcy Ribeiro chega à conclusão esperançosa de que:

> Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra. (RIBEIRO, 2006 [1995], p. 411)

[62] Não faltam notícias e pesquisas a respeito da animosidade do povo brasileiro, a exemplo de matérias jornalisticas como “Brasileiros são considerados o povo mais legal do mundo” (Cf. http://www.saopaulopesquisas.com.br/brasileiros-sao-considerados-o-povo-mais-legal-do-mundo/. Acesso em 10 de julho de 2020), “Um jeito brasileiro de ser” (Cf. https://istoe.com.br/23_UM+JEITO+BRASILEIRO+DE+SER/. Acesso em 10 de julho de 2020) e “Povo brasileiro é o mais otimista do mundo quando pensa no futuro” (Cf. http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2013/12/povo-brasileiro-e-o-mais-otimista-do-mundo-quando-pensa-no-futuro.html. Acesso em 10 de julho de 2020).

Sem desconsiderar o tom confiante do autor, e que, afinal, é o mesmo que por diversas vezes encerramos nossas conclusões[63], é preciso entender aquilo que se cria com a naturalização de um determinado sistema ou a impossibilidade de enxergar *para além de*. O Brasil não é só violência, longe disso. Pensar desse modo é igualmente doentio, pois nos deixa aprisionados/as naquilo que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche considera o "perigo de uma história única", termo que a autora elabora para se referir aos constantes olhares de pena e mitificações que teve de lidar quando saiu do continente africano e decidiu cursar a graduação nos Estados Unidos, como se não fosse possível pensar que, em sua terra natal, viver pudesse ser uma condição plena. Não combatemos um estereótipo criando outro, trocando um determinado rótulo por aquele pareça mais agradável. Sem considerar, portanto, que o Brasil seja somente o "país das balas perdidas" ou "a terra do samba e do futebol", situamo-nos no entre-lugar e é a partir dele que devemos pensar a construção de uma determinada narrativa simbólica: o mito da não violência.

Decifrar um mito é desnudar aquilo que a história encobre ou busca esconder. Exemplo desse exercício de desmitificação é a fascinante obra *O labirinto da solidão*, do escritor mexicano Octavio Paz. Escrito na década de 50, o livro decifra os mitos mexicanos a partir de seus costumes e tradições, festas, feriados e máscaras sociais, empreendendo um exercício de investigar um certo apagamento em determinadas crenças do México, fazendo com que essa violenta nação, assim como o Brasil, não seja percebida enquanto tal[64]. Como Paz alerta no início do texto: "No fundo da psique humana existem realidades encobertas pela história e pela vida moderna. Realidades ocultas, mas presentes." (PAZ, 1984 [1950], p. 1). É exemplo dessa ironia uma cultuada festa mexicana e a conclusão do autor:

> Nosso calendário está cheio de feriados. Certos dias, igualmente nos lugares mais afastados e nas grandes cidades, o país inteiro reza, grita, come, embriaga-se e mata, em honra à Virgem de Guadalupe ou ao general Zaragoza. Todo ano, no dia 15 de setembro às onze horas da noite, em todas as praças do México, celebramos a Festa do Grito; e uma multidão excitada efetivamente grita pelo espaço de uma hora, **talvez para se calar melhor durante o resto do ano.** (PAZ, 1984 [1950], p. 45)

Mas o México não é longe daqui. Pensemos no caso do carnaval brasileiro, referência mundial em termos de diversão e preparação ostensiva para uma semana inteira de

[63] Talvez seja nossa incorrigível esperança enquanto pesquisadores e pesquisadores, aliado ao contexto de fazermos pesquisa em um país como o Brasil. É esse sentimento que, aliás, muitas das vezes nos faz seguir em frente mesmo diante de tantas adversidades.

[64] No quadro da América Latina, aliás, Brasil e México dividem números altíssimos de feminicídio e violências de gênero.

comemoração calorosa e suntuosa. Permitimo-nos ousar, embriagar-se à exaustão, liberarmos nossas fantasias e inibições mais profundas, atingirmos o ponto mais íntimo que nos separa daquilo que é considerado puramente instintivo, irracional ou movido pelas paixões. Não temos mais tantos pudores e o corpo nu não é mais tão mal visto[65]. Sobretudo se for o corpo feminino, nada mais natural do que realmente mostrar-se, em toda sua gloriosa nudez; dar-se a ver para o outro, para quem quiser apreciá-lo, nos canais televisivos ou presencialmente. Talvez a regra - se é que podemos falar de alguma - é tudo permitir. Talvez para depois melhor proibir durante o resto do ano. E, no caso da mulher, para que não ouse mais celebrar o seu corpo, pois, lembremos com um poema de Angélica que: "uma mulher sóbria / é uma mulher limpa / uma mulher ébria / é uma mulher suja" (FREITAS, 2017, p. 13). Nossa discreta hipocrisia em relação ao carnaval talvez seja "porque não nos atrevemos ou não podemos encarar nosso ser, recorremos à festa" (PAZ, 1984 [1950], p. 51).

Enquanto nos vermos somente como um povo manso e alegre, divertido por natureza, "conhecemos o delírio, a canção, o uivo e o monólogo, mas não o diálogo" (PAZ, 1984 [1950], p. 51) e assim iniciamos um processo de mitificação para as diversas violências que aqui ocorrem. Como construção ficcional, o mito pode servir justamente para escamotear aquilo que se deseja esconder ou passar por cima. Cria-se uma nova história, uma outra roupagem. E mais do que reconhecer nossa elevada civilização, no sentido de termos nos tornado *sociedades civilizadas*, opostas aos resquícios pré-históricos de barbárie e de um comportamento dito animalizado, é preciso enxergar o quanto evoluímos em relação a esse passado que parece mais violento e menos racional e que, entretanto, está ao mesmo tempo tão longe e tão perto de nossos dias atuais[66], embora com a destoante tentativa de ser encoberto. Ao analisar a mitologia em torno da violência em seu texto "Fundar a violência:

---

[65] Embora o "natural" possa parecer, na verdade, o corpo nu, Agamben nos lembra que a nudez, na cultura ocidental, "é inseparável de uma assinatura teológica" (AGAMBEN, 2015, p. 91). Para o pensador há uma *passagem* na narrativa bíblica da criação do paraíso que torna as roupas um acessório de redenção, mais do que simples indumentária. Tendo se entregado ao pecado, Adão e Eva não podem mais andar nus, quando eram "cobertos por uma veste de graça" (Agamben, 2015, p. 92). Após a queda e sua consequente expulsão do paraíso, o corpo não pode mais ser revestido do manto sagrado de Deus e deve, agora que de fato está *nu*, encobrir-se. (Cf. Agamben, "Nudez", 2015)

[66] O prognóstico de Freud no parágrafo final de *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930, torna-se mais atual do que nunca passados quase cem anos de sua publicação: "A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição. [...] Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem" (FREUD, 2011 [1930], p. 93)

uma mitologia?", o filósofo francês David Lapoujade denota que a astúcia dos mitos contemporâneos é de encobrirem-se enquanto tal, visto que:

> Ao contrário das sociedades primitivas em que a violência encontra seu lugar no campo social, onde é ritualizada, encenada, como uma paixão entre outras, as sociedades modernas construíram a ficção de uma sociedade da qual toda violência - pelo menos teoricamente - está excluída. Não é essa uma das marcas da civilização? (LAPOUJADE, 2015, p. 82)

No entanto, Lapoujade atenta não para o mito de nossa aparente civilidade e evolução, mas, como o próprio título de seu texto alerta, que há nas sociedades modernas uma vontade de "fundar a violência", isto é, como se dá "o confisco dessa violência pelo aparelho de Estado" (LAPOUJADE, 2015, p. 82). Para Foucault (2019a; 2019b), é preciso *poder-saber* aquilo que se quer investir, aliar conhecimento e poder, investir conhecimento e a vontade de saber sobre aquilo que se quer fiscalizar, a fim de que se construa discursivamente determinada situação de controle e imposição. De maneira análoga ao pensamento foucaultiano, Lapoujade percebe uma arrojada operação do Estado, que investe na criação de uma dicotomia entre uma violência que é justificada, do lado da ordem e do progresso, e de uma violência irracional, aliada a grupos que querem desestabilizar a paz social e a vida em sociedade. Em suma, "todos os discursos equivalem a dizer: as desordens da violência vêm sempre de fora e, se devemos também ser violentos, é para restabelecer a ordem de um espaço sem violência" (LAPOUJADE, 2015, p. 82). O mito, aqui, é muito mais do que dizer que não há violência; se ela existe, é porque *deve* existir, legitimamente, como resposta a uma outra violência, essa sim violência *sui generis* e ilegítima. Que "todas as violências que não vem do Estado, que vêm de fora, sejam justamente qualificadas como *violências*" (LAPOUJADE, 2015, pp. 82-83) , ou, de maneira esquemática, que a violência do Estado seja sinônimo de *justiça*, enquanto a violência de outras ordens seja um mero eufemismo para a *criminalidade*[67]
.

Para que a violência possa tornar-se legítima e vista como justiçamento do Estado, forma-se um pacto social que vê no sujeito a existência de uma natureza implícita e incontornável para a violência, do qual é necessário que seja contida pelos aparelhos estatais. Lapoujade utiliza duas lendas para exemplificar tal funcionamento. Na primeira, um rei mago

[67] No Estado Moderno, todos assumimos o papel de criminosos em potencial, sem exceção. É o "efeito panóptico" foucaultiano e que Lapoujade evidencia quando diz: "Que toda violência tenha se tornado insuportável, eis aí uma forma de violência muito contemporânea, inseparável de uma política preventiva generalizada que busca e precaver contra todo risco, todo transbordamento, antecipando todo ato *criminoso"* (LAPOUJADE, 2015, p. 91)

aceita perder o olho e torna-se caolho, mas, em troca, recebe um poder absoluto: “paralisar aqueles com cujo olhar ele cruza” (LAPOUJADE, 2015, p. 83). Na segunda lenda, havia um lobo que, sendo oferecido como sacrifício para os deuses, deseja obter sua liberdade recusando o vínculo com um fio de seda mágica que o tornaria preso eternamente. Os deuses argumentam que o fio não seria uma maneira de aprisioná-lo e mesmo que o lobo não rompesse com ele, conseguiria sua almejada liberdade. Desconfiado, o lobo propõe que um dos deuses coloque a mão em sua boca como forma de assegurar a confiabilidade daquela promessa. Como nenhum deus se prontificou, o sacerdote assume a tarefa e perde a mão, e o lobo é aprisionado até os fins dos tempos. O poder soberano do rei mago e a entrega do sacerdote, figura personifica do direito, tornam-se metáforas para o que Lapoujade denomina “a dupla pinça do aparelho do Estado” (LAPOUJADE, 2015, p. 84), que captura o poder e o direito para justificar o uso da violência:

> Não se trata apenas de capturar o que já existe, como se capturam cavalos. Trata-se de assegurar o monopólio da violência. O déspota, o rei e o soberano são depositários de toda a violência social, de tal modo que ninguém mais tem o direito de exercê-la. É a própria definição de soberania. A violência não é mais um poder que cada um pode exercer, que pode circular entre indivíduos ou grupos em conflito, De direito, essa violência não mais lhes pertence; pertence agora ao déspota, o único a possuí-la legitimamente, a tal ponto que, se vierem a exercê-la, isso constituirá uma ofensa ao soberano. O Estado se funda sobre esse desapossamento da violência. (LAPOUJADE, 2015, p. 84)

Desse modo, o Estado transforma-se não somente no poder absoluto, no sentido de tudo poder, mas também funda-se na construção mitológica de que, posterior ao pretenso grau zero de violência estatal, legítima em todas as suas instâncias, há uma outra violência descomedida e natural - pertencente ao povo - que precisa ser controlada, “como se afirmassem que o cavalo doméstico preexiste teoricamente ao cavalo selvagem, e doméstica-lo é extirpar dele toda a violência” (LAPOUJADE, 2015, p. 85). Conforme vimos na seção anterior, o assujeitamento cria não somente a sua situação modelo, mas aquela que se deseja evitar a todo custo, de um sujeito *errante*. Nesse sentido é que os corpos moldados precisam de uma certa instabilidade oriunda de outros corpos, de modo que essa insurreição configure-se como exemplo e pressuposto de reafirmar a própria identidade dos corpos que devem ser seguidos e aqueles que devem ser combatidos[68]. Tal qual os gêneros inteligíveis,

[68] Reiteramos, é claro, que esses “corpos que não importam”, “indomesticáveis”, “rebeldes” e “desobedientes” podem (e o fazem) justamente desestabilizar as categorias normativas, criando as situações incômodas para o discurso repressivo. Um corpo que foge aos padrões incomoda muita gente… Há um poema de Angélica que inclusive se utiliza da popular “música do elefantinho” e ironiza os corpos que devem ser rejeitados, alvos de

vistos como perfeição abundante da natureza e a única maneira de ser possível, “o Estado é primeiro, absolutamente primeiro. Todas as outras formas de existência não têm legitimidade alguma comparada à sua. Ele é o único fundamento, o princípio único” (LAPOUJADE, 2015, p. 85). Com “Palomo” (2012), Berna Reale convida-nos a pensar sobre o desequilíbrio que o poder institucional assume especialmente na sociedade brasileira, personificando a forma soberana e vigilante do Cavaleiro do Cavalo Vermelho, uma alegoria bíblica contida no livro do Apocalipse, e caminhando imponente pelas ruas de Belém. O título da obra, “palomo”, substantivo espanhol que significa “pombo”, é o animal visto como o símbolo da paz e a cor original do cavalo (branco), que foi tingido por efeitos de computador. A performance ironiza até que ponto somos estritamente controlados com a prerrogativa de que é preciso manter a ordem social, como se contraíssemos “uma dívida antes mesmo de nascer, uma dívida de existência que faz com que sejamos já sempre devedores já desapossados. Estamos no registro da dívida infinita como violência primeira fundadora (LAPOUJADE, 2015, p. 86):

Figura 24 - Fotografia da performance *Palomo*, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2012.

uma limpeza social necessária: “uma mulher gorda / incomoda muita gente / uma mulher gorda e bêbada / incomoda muito mais” (FREITAS, 2017, p. 16).

Figura 25 - Fotografia da performance *Palomo*, de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2012.

Lapoujade, ao lidar com a violência do Estado enquanto sinônimo de *justiça*, e o *poder*, no sentido amplo do termo, enquanto ação e *direito* concedido, leva-nos a questionar tais categorias. Não é raro pensarmos que a lei, e o direito, que assume o seu "corpo" na forma de leis, estão muito próximos da justiça. Onde quer que a lei e o direito de exercê-la estejam sendo cumpridos, ali a justiça também está sendo feita. Portanto, devemos criar mais leis, e com isso, ampliar o direito. Não há direito sem justiça e a justiça deve se fazer como instrumento imponente que rodeia todas as leis. O poder jurídico tem a incubência de ser nossa tábua de salvação, aquele órgão que irá suprir nossas demandas e atuar diretamente na construção de um modo imensamente mais justo, igualitário, humano e melhor. Não é o que pensamos? No entanto, para Jacques Derrida, devemos desconstruir o que entendemos por direito e justiça, ou de modo mais assertivo, compreender que *Direito* e *Justiça* não são a mesma coisa. Mas como assim?

Em *Força de lei*: o fundamento místico da autoridade, junção de dois textos - "Deconstruction and the Possibility of Justice[69]" e "Nazism and the ´Final Solution´: Probing

[69] "Desconstrução e a possibilidade da justiça" (tradução nossa).

the limits of Representation[70]" que foram lidos em conferências realizadas nos Estados Unidos no final da década de 80 e início da década de 90, Derrida questiona as relações entre direito e justiça e, sobretudo, entre o poder, a autoridade e a violência. Para ter *força de lei*, pois o direito sempre se utiliza da força para que funcione, as normas legais devem ter uma certa autoridade, correndo o risco de tornarem-se fracas, inválidas e inócuas frente aquilo que deveriam tentar resolver. Mas na medida em que o uso obrigatório da autoridade faz-se presente - ela está na origem da lei - é que o direito também se depara com outra figura, sempre à espreita, silenciosa, pronta para ser invocada: a tirania e a violência. O texto de Derrida é dos mais estimulantes e desafiadores ao pensamento, pois nos leva a questionar em que momentos o direito possui uma força justa e legítima e naqueles outros onde a própria injustiça é invocada e, crueldade das crueldades, como a própria lei pode ser utilizada para legitimar o injusto.

Enquanto exercício desconstrucionista, caro ao pensamento derridiano, o texto erige-se a partir de um outro: "Para a crítica da violência", do filósofo alemão Walter Benjamin e escrito em 1921. A tônica principal do texto benjaminiano é a distinção entre uma violência que seria conservadora do direito e uma outra que seria instauradora do direito, pois "toda violência como meio é ou instauradora ou mantenedora do direito" (BENJAMIN, 2013 [1921], p. 136). Assim como toda discussão travada durante esse capítulo, por sermos dados a uma série de condições de existência, estamos sempre tensionados por uma violência, no sentido de que algo se irrompe de nós e para nós, sendo assim, *violência* aqui deve ser entendida como uma capacidade de *situação*, que estabelece sempre uma nova existência para o ser. Desse modo, a distinção proposta por Benjamin é a de que "a violência mítica é violência sangrenta exercida em favor próprio, contra a mera vida; a violência divina e pura se exerce contra toda a vida, em favor do vivente" (BENJAMIN, 2013 [1921], pp. 151-152). Dito de outro modo, a violência mítica seria aquela exercida como forma pura do direito, de modo a fornecer à violência um caráter de poder, a exemplo da pena de morte e da polícia. Já a violência divina teria caráter revolucionário, com intuito de instaurar uma nova ordem social e política por meio de seu exercício (e aqui Benjamin dá o exemplo da greve).

Desconstruindo o texto de Benjamin e situando-se na diferença, Derrida não acredita numa divisão binária e oposições entre as duas violências, mas sim naquilo que nomeia de "contaminação diferencial entre as duas" (DERRIDA, 2018 [1995], p. 90), pois mesmo a

[70] "Nazismo e a ´solução final´: sondando os limites da representação" (tradução nossa).

violência fundadora de um direito, essa experiência revolucionária e que nos joga em um novo paradigma de sociedade, essa promessa sempre *porvir*, incerta por si só, deve "solicitar sua própria repetição e fundar o que deve ser conservado, conservável, destinado à herança e à tradição, à partilha" (DERRIDA, 2018 [1995], p. 89). Caso contrário, poderíamos presumir que toda nova fundação de um direito poderia absolutamente abandonar aquilo que já está posto e foi conquistado a duras penas para instaurar uma ordem totalmente nova, livre de qualquer compromisso com o passado. Não é esse o caso, o/a leitora/a desantento/a de Derrida pode pensar que a "desconstrução" é sinônimo de abolição, quando, na verdade, pensamos que é justamente o contrário. A desconstrução nos incita a observar o que solidifica determinado edifício e, portanto, não pode ser abandonado.

Mesmo que a divisão proposta por Benjamin possa ser lida como uma nuança entre direito e justiça, pois o pensamento do filósofo parece crer que a violência mítica é muito mais da ordem do *direito* enquanto a violência fundadora estaria do lado da *justiça*, é a desconstrução do texto proposta por Derrida, que abandona toda essa lógica oposicional, que permite pensar o que é o direito e a justiça, e como elas podem caminhar por vias deveras opostas. Para Derrida, "o direito não é a justiça. O direito é o elemento do cálculo, é justo que haja um direito, mas a justiça é incalculável" (DERRIDA, 2018, p. 30). Que o direito seja visto como algo *calculável* supõe que, embora sua existência seja necessária, e assumimos o direito na forma fria da lei, ou de algo que se aproxime de uma lei, ele não pode prever nem dar conta de toda as demandas sociais, pois a própria universalidade do direito não supõe que sua transposição seja plenamente imposta na realidade empírica e que a singularidade de cada situação seja atendida. A exemplo disso podemos pensar na criação da Lei Maria da Penha (Lei 11.340/06). Bem sabemos que a mulher já estava concebida como cidadã de direitos e deveres em nossa carta magna vigente, a Constituição de 1988, escrita na pós-ditadura. Sua inclusão se dava naquele "todos" (Art. 5º - "Dos direitos e garantias fundamentais"), tão impreciso quanto urgente. Mesmo diante dessa abertura universal, foi necessário que uma nova lei fosse criada, pois mesmo as assertivas do próprio texto constitucional não conseguiam suprir a condição de violência ininterrupta contra os corpos femininos no Brasil: aquele cálculo já não mais "fechava a conta".

Mas o novo ainda não fecha, pois esse é o lugar por excelência da justiça. A justiça "é uma experiência do impossível" (DERRIDA, 2018, p. 30), "a experiência daquilo que não podemos experimentar" (DERRIDA, 2018, p. 30). Dizer que a justiça é o impossível, que ela

é e sempre será da ordem da impossibilidade e imensidão, não significa que não seja possível pensá-la. É justamente quando lidamos com a construção de um mundo que não nos é dado, e talvez nunca será, que podemos lutar contra toda ordem de aparências e firmemente proclamar: "mas é justamente esse o mundo em que eu quero viver!". Porque podemos pensar o impossível é que o sonho nos é dado. Talvez seja essa a abertura mais poética e singular do texto de Derrida, que a justiça não é jamais aquilo que se pode chegar, mas aquilo pelo qual se caminha, como travessia absoluta e infinita, pois lembremos com Guimarães Rosa: " o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (ROSA, 2001, p. 80). Desde sempre, "a justiça permanece *porvir*, ela *tem* porvir, ela *é* por-vir" (DERRIDA, 2018, p. 30, grifos do autor) e, enquanto experiência aporética, "a *decisão* entre o justo e o injusto nunca é garantida por uma regra" (DERRIDA, 2018, p. 30). Direito e justiça, portanto, talvez jamais poderão ser tomados enquanto termos equivalentes. Mas como compreender a força de tal assunção?

No filme "A fraternidade é vermelha", do diretor polonês Krzysztof Kieślowski e parte integrante de um belíssimo projeto cinematográfico do diretor denominado "Trilogia das cores[71]" - A liberdade é azul (1993), "A igualdade é branca" (1994) e "A fraternidade é vermelha" (1994) - somos convidados/as a acompanhar o encontro acidental de Valentine, uma jovem modelo , com um juiz aposentado que passa seus dias espionando e escutando a conversa de seus vizinhos. Em dado momento da película, o juiz argumenta que sua antiga profissão já o tornava um *voyeur*, mas com um peso insuportável: julgava a vida de outras pessoas, nunca sabendo (verdadeiramente) se estava do lado certo ou errado. Em um de seus primeiros casos absolveu um marinheiro, que, 35 anos depois, descobriu que havia errado o julgamento: ele era culpado. Nesse meio tempo, o homem havia se casado, tido três filhos e ganhado o primeiro neto. Vivia em paz, nas palavras do juiz. Ao ouvir esse relato, Valentine comenta que o mesmo havia salvado a vida daquele homem, a qual o juiz responde: "Talvez. Mas quantos mais eu poderia ter absolvido, ainda que culpados?". Por fim, conclui que não sabe mais discernir o que pode ser verdade ou não. E, tal qual a dúvida indecidível do juiz, podemos nos questionar: o que é ser verdadeiramente justo? Silêncio.

Se não é possível obter a resposta pela verdade da justiça, coisa que jamais nos será experienciada, ao contrário, podemos sim perceber como algo pode ser injusto. E outro alerta

[71] As cores escolhidas pelo diretor carregam os três lemas criados na Revolução Francesa: "Liberdade, Igualdade, Fraternidade" ("Liberté, Egalité, Fraternité"). Por conseguinte, a trilogia visa pensar a quantas andam esses valores na europa moderna.

que o texto de Derrida nos confronta: como pode o direito ser tomado pela tirania; de que maneira a força da lei revela-se puramente como uma força de opressão, nada mais além disso. Em "Duas" (fig. 25), fotografia que faz parte da série *Precisa-se do presente* (2015)[72], Berna Reale encarna uma indiana solitária dentro de um ônibus. Um ser fragilizado e aparentemente perdido, centralizado no espaço do automóvel, como alvo a ser visto por tudo e por todos.

Figura 26 - Fotografia de "Duas", de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler, 2015.

A performance faz menção a um infeliz caso não muito distante. Em 16 de Dezembro de 2012, na Índia, uma estudante de fisioterapia foi estuprada coletivamente dentro de um ônibus ao retornar do cinema com um amigo. O evento chocante e que foi melhor apresentado ao mundo pelo documentário *Filha da Índia* (2015), de Leslee Udwin, choca pela naturalização do discurso dos algozes que não sentiam nenhum remorso pela brutalidade de seu ato. Nas palavras dos advogados dos culpados: "No momento em que ela saiu de casa com um rapaz que não era nem seu marido e nem seu irmão, deixou para trás sua moral e sua reputação e tornou-se apenas uma mulher", ou ainda, afirma-se "que se a irmã dele andasse

[72] Resultado de projeto selecionado pelo edital "Rumos Itaú Cultural 2013-2014" (2014), *Precisa-se do presente* (2015) consiste em série composta por registros em vídeo e fotografia de performances realizadas nos países que compõem o BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul).

por aí com homens que não são da família, ele seria o primeiro a "levá-la para a fazenda e atear-lhe fogo".[73]. Era desse modo, portanto, que uma figura da lei concebia que deveria ser julgada uma estudante que voltava para sua casa à noite com seu amigo. Trajada com um Sari branco, que encarna o ideal indiano de boa moça, protegendo o corpo feminino que não deve ser visto, Berna questiona tal sociedade que, ao desviar-se dos próprios ideais que pretende defender, continua criando situações para legitimar suas injustas atitudes. Talvez é por isso que o título da performance seja "Duas", já que, como dito pelos advogados daqueles que violentaram a estudante, havia uma mulher antes que a jovem resolvesse andar de ônibus à noite com um amigo, e outra, criada a partir de tal ato.

Difícil não rememorar um recente caso acontecido no Brasil. Em novembro de 2020, numa audiência por videoconferência[74], uma jovem que movia um processo criminal em que afirmava ter sido estuprada por um empresário, no Rio Grande do Sul, teve de lidar com diversos ataques por parte do advogado do réu, que, a despeito de deslegitimar violentamente o depoimento da vítima, fez questão de insinuar que a mesma teria um comportamento duvidoso, pelo modo que se vestia e pelas fotos que postava em suas redes sociais[75]. Uma série de protestos e reações, inclusive no meio jurídico, questionaram não só a atitude do advogado, mas também como poderia um ambiente em que se propunha como legímito para questões de lei e justiça, transformar-se em palco para tortura e humilhações e a consagração da opressão. Sem adentrar em todos os pormenores destes eventos essencialmente polêmicos, que não chegaríamos nem perto de uma conclusão nesse trabalho, o que queremos pensar é, ao lado de Derrida, qual é a força da lei? O que pode a força do direito? "Abandonada a si mesma, a ideia incalculável e doadora da justiça está sempre mais perto do mal, ou do pior, pois ela pode sempre ser reapropriada pelo mais perversos dos cálculos" (DERRIDA, 2018, p. 55).

---

[73] Cf. "Estupradores não sentem remorso" (reportagem). Disponível em: https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ivan-martins/noticia/2015/09/estupradores-nao-sentem-remorso.html. Acesso em: 08 nov. 2020.

[74] Cf. "Advogados questionou fotos de influencer e diz que ela queria se promover" (reportagem). Disponível em: https://www.conjur.com.br/2020-nov-05/advogado-questionou-fotos-influencer-disse-ela-promover. Acesso em: 08. nov. 2020

[75] As afirmações do advogado, além de suspeitas, não coadunam com a realidade empírica com que os corpos femininos são violentados cotidianamente no Brasil, independente de roupas, comportamentos ou qualquer atitude que queira "justificar" um estupro. Em 2015, o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* registrou que uma mulher havia sido estuprada a cada onze minutos no Brasil. Em sua última edição, o *Anuário* computa um estupro a cada oito minutos relativos ao ano de 2019.

Em situações como o ocorrido na Índia, há quem defenda a retomada de nossa alegria verde-amarelo e a possibilidade de comemorarmos o quanto estamos distantes de chegar a tal ponto, seja por questões de ordem jurídica, religiosa ou de padrões de sociabilidade. Será esse o caso? É preciso não esquecer das figuras mitológicas, sempre mais propícias a nos enganar do que relevar a realidade das situações. O México não era longe daqui, a Índia não é longe daqui, o Brasil não é longe daqui. Em seu texto "O mito da não violência brasileira", Marilena Chauí nos alerta que a imposição de "uma história feita sem sangue" (CHAUÍ, 2019, p. 37), aquela que nos é contada nos livros de história, de que bastou que Dom Pedro I "fizesse ecoar "num brado retumbante" as célebres palavras "Independência ou morte!" para que julgássemos ter saído da condição colonial" (CHAUÍ, 2019, p. 36) opera na construção mítica de uma sociedade que se viu livre, de uma vez por todas, de um passado exploratório, machista, opressivo, silenciador e escravocrata:

> Ergue-se assim, a imagem de um povo generoso, alegre, sensual, solidário, que desconhece o racismo, o machismo, a homofobia, que respeita as diferenças étnicas, religiosas e políticas, que vive sem preconceitos porque não discrimina as pessoas por sua etnia nem por sua classe social nem por suas escolhas sexuais, religiosas ou profissionais. (CHAUÍ, 2019, p. 37)

Não é fácil se livrar de um mito e suas implicações. Ele está constantemente a nos seduzir, e, uma vez inserido no imaginário coletivo, torna-se o discurso aceitável e legítimo, bem como a própria aceitação de nossa sociedade enquanto tal. Afastar-se da narrativa de que somos uma nação já consolidada em seus ideários de solidariedade, terra da ordem do progresso, sempre em defesa da família e dos valores do bem, é um afastamento ainda *porvir*, tal qual a justiça. É indecidível, é impossível, é demasiado aporético. E justamente por isso é imediato. Porque "a justiça, por mais inapresentável que permaneça, não espera. Ela é aquilo que não deve esperar" (DERRIDA, 2018 [1995], p. 51). Ela não é para depois, ela é muito depressa, a justiça é uma mulher depressa:

> **mulher depressa**
>
> vamos lá, companheiro
> vamos lá que eu tenho pressa, companheiro
> o mundo inteiro está mudando, companheiro
> e você está trancado no banheiro
> o dia inteiro, o que se passa, companheiro
> está com medo da mudança, companheiro
> você sabia que esse dia, companheiro
> estava chegando e mesmo assim você se encontra
> trancafiado no banheiro, companheiro
> não tem revolução que aguente, companheiro

> dor de barriga a gente entende, companheiro
> mas já é tarde, está na hora, estou com pressa
> vamos embora, a história não espera, companheiro
> ah, já escuto a sua descarga, companheiro
> é o amanhecer da nova era, companheiro
> então se limpe e lave as mãos e vamos todos
> dar as mãos, viva a revolução, companheiro (FREITAS, 2017, p. 37)

Iniciamos o capítulo com um ambicioso questionamento, como podemos evitar a violência, pensá-la a fim de diminuí-la. Obtivemos algumas respostas, outras permanecem em aberto. Há ainda mais indagações do que possíveis soluções. E isso jamais é de todo ruim. Pois enquanto estivermos como a "mulher depressa" do poema de Angélica, inquieto/as com uma sociedade que ainda não é a que nós desejamos, é que podemos ter alguma esperança para o futuro. Nosso amanhã é depressa. Já é tarde, está na hora, estamos com pressa…

CAPÍTULO III

O DIREITO AO GRITO

por que grita essa mulher?
por que grita?
por que grita essa mulher?
sabe-se lá
Susana Thénon - Ova completa

POÉTICAS DA VIOLÊNCIA: ENTREMEIOS COM ANGÉLICA FREITAS E BERNA REALE

POETICS OF VIOLENCE: INTERWEAVE WITH ANGÉLICA FREITAS AND BERNA REALE

DANIEL ALMEIDA MACHADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

ANGELA MARIA GUIDA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

Resumo: No campo das artes, há uma inquietação, seja ela nomeada ou não, que problematiza e busca representar como a violência era e é instaurada na sociedade, de modo a regulamentar e aprisionar determinados modos de ser, agir e estar. Desse modo, a fim de perscrutar tal incômodo presente na cultura brasileira contemporânea, este estudo elenca e analisa poemas da escritora gaúcha Angélica Freitas, bem como performances da artista visual paraense Berna Reale naquilo que pensamos como mais insurgente em suas produções poéticas/artísticas: a denúncia da violência.

Palavras-chave: Literatura; Performance; Violência.

Abstract: In the field of arts, there is a concern, whether named or not, that problematizes and seeks to represent how violence was and is established in society, in order to regulate and imprison certain ways of being and acting. Thus, with the intention of investigate this discomfort present in contemporary Brazilian culture, this study presents and analyzes poems by gaucho writer Angélica Freitas, as well as performances by the paraense visual artist Berna Reale in what we think as most insurgent in their poetic/artistic productions: the denunciation of violence.

Keywords: Literatura; Performance; Violence.

E fomos educados para o medo. Cheiramos flores de medo
Carlos Drummond de Andrade

Todos sabemos que a violência circula por todo o campo social sob as mais variadas formas, às vezes direta e explícita, outras vezes indireta, encoberta, implícita e sorrateira, às vezes física, outras vezes mental.
David Lapoujade

Essa tribo é atrasada demais/Eles querem acabar com a violência/Mas a paz é contra a lei/E a lei é contra a paz.
Gabriel O pensador

É, suponho que é em mim, como um dos representantes do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. [...] Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo.

Introdução

Na tentativa de representar a violência em cena na cultura brasileira contemporânea, nada mais coerente que, de antemão, expor a opção que fizemos acerca do entendimento do vocábulo "cultura" e as implicações imbricadas em tal escolha. Nas mudanças da sociedade e de seus indivíduos, a cultura é produto direto de homens e mulheres e por eles/as é apreendida e utilizada nos processos contínuos de adaptação e transformação do meio social. Nesse viés, cultura poderia ser definida, portanto, como um "complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (TYLOR apud LARAIA, 2006, p. 25).

No entanto, a conceituação de cultura alinhada a uma perspectiva etnológica e antropológica não se conjurou desde o início. Em fins do século XVIII havia duas palavras para definir cultura: *civilization* (francesa) e *Kultur* (alemã). Aquela pensava cultura enquanto produção material de um determinado povo e esta se relacionava aos princípios espirituais. Somente no século XIX, Edward Burnett Tylor, antropólogo britânico, sintetizou esses dois conceitos, e em seu livro de 1871, *Cultura Primitiva,* apresentou a primeira formulação propriamente antropológica do conceito de Cultura ("Culture", no vocabulário inglês). Historicamente, a tentativa de busca por uma significação para o termo apenas confirma sua complexidade, tendo inclusive o filósofo e crítico literário Terry Eagleton afirmado que "cultura é considerada uma das três palavras mais complexas da nossa língua" (2005, p. 9).

Valendo-se então da opção antropológica, tomaremos cultura, deste modo, como produto direto das atividades humanas, entendendo que sua acepção denota determinados modos de vida em sociedade (isto é, cultura está para/com/no sujeito). Outrossim, como forma de exemplificar tais proposições, e de modo igualmente a pensar a violência na cultura brasileira, uma polêmica não muito recente no Brasil serve como referencial histórico e elucidativo. Em meados de maio de 2016, uma jovem de 16 anos foi vítima de um estupro coletivo no Rio de Janeiro e a partir da extensa repercussão na mídia e em todos os veículos de mídias sociais, o caso veio à tona no país. Logo em seguida ao "incidente", uma campanha desencadeou-se na rede social *Facebook,* em que seus usuários da poderiam alterar suas fotos

de perfil com uma imagem do símbolo do feminismo e a seguinte frase: “Eu luto pelo fim da cultura do estupro”. A comoção geral resultou em pessoas anônimas ou não fazendo uso do filtro, empreendendo em uma série de protestos virtuais acerca do ocorrido.

O termo, “cultura do estupro”, gerou controvérsias. Houve aqueles que não conceberam como justo o termo “cultura” ser associado a outro extremamente infeliz como “estupro”, porém, no cenário atual brasileiro, a união dos dois é extremamente pontual. Em relação aos anos anteriores do episódio do Rio de Janeiro, em 2013 o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* registrou que uma mulher havia sido estuprada a cada dez minutos; em 2014, uma a cada 11 minutos e em 2015 foram registrados mais de cinco estupros por hora em nosso território.

Se, consoante delimitamos no início, a cultura se faz, grosso modo, pelas realizações da própria sociedade, e por extensão, dos indivíduos que nela habitam, o termo “cultura do estupro” apenas reitera uma realidade, que conforme comprovada pelos dados expostos, é nitidamente cotidiana no país, sendo assim, algo que está inserido em nossa cultura e intervém na compreensão de um dos cenários de violência na qual a cultura brasileira está inserida: a da violência contra os corpos femininos. De fato, ao retrocedermos historicamente, a própria gênese de colonização brasileira, via contato entre a Europa e as Américas, reveste-se de um caráter pouco humano e nitidamente violento, da qual, entre outros, o corpo feminino passa a ser assim como a terra um espaço a ser conquistado (ALMEIDA, 2012).

Não obstante a realidade empírica dar conta de demonstrar as notas sobre a violência que emanam do cotidiano brasileiro, a Literatura e a Arte há muito atuam na mesma direção. Difícil não se lembrar de “Mineirinho”, abatido com treze tiros na comovente narrativa de Clarice Lispector, ou não se condoer com a morte do leiteiro sutil, de passo maneiro e leve do poema de Carlos Drummond de Andrade, ou com a violência contra os moradores de uma comunidade no Rio, demonstrada no conto “Solar dos príncipes”, de Marcelino Freire; a violência dos escritos de Ana Paula Maia, atingindo seu grau máximo quando o personagem Edgar Wilson arranca do corpo da irmã o rim que havia doado a ela; a violência das experiências-limite representada em textos da literatura de testemunho; a violência no cinema, representada, por exemplo, no filme “Baixio das Bestas”, de Cláudio Assis ou a peça teatral “Gisberta”, monólogo encenado pelo ator Luís Lobianco, em 2017, uma homenagem à mulher trans brasileira, Gisberta, assassinada em Portugal, em 2006, por um grupo de adolescentes, ou ainda as performances da artista visual Beth Moysés, que desde a década de

90 trabalha com vestidos de noiva em suas performances. Uma das mais conhecidas é "Memória do afeto", realizada em 25 de novembro de 2000, "Dia Internacional da Não-Violência Contra as Mulheres", em que 150 mulheres vestidas de noiva caminharam pela avenida Paulista; em 2002 foram 130 mulheres fazendo a travessia da avenida dos Três poderes, em Brasília e 200 outras no Paseo do Prado em Madri. Arte e protesto contra a violência sofrida por mulheres, sobretudo em seus casamentos. "Desde os anos 90 tenho utilizado vestidos de noiva como tema e matéria-prima de minha obra. São todos vestidos usados, que carregam a memória do afeto retido no traje do dia do casamento" (MOYSÉS, 2004, p 16). Os exemplos de representação da violência em produções artístico-culturais brasileiras são abundantes; assim, por ora, elencamos como possibilidade de diálogo mais efetivo produções da escritora gaúcha Angélica Freitas e da artista visual paraense Berna Reale.

A violência que habito

Com a publicação do conjunto de poemas *Rilke Shake*, em 2007, Angélica Freitas lançava-se no cenário da literatura brasileira contemporânea, demonstrando a força de sua produção poética. Sua escrita literária, no entanto, tomou rumos distintos com a publicação de seu segundo livro de poemas *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Se na primeira obra a autora mesclava diversos temas, como uma espécie de miscelânea do que havia escrito até então, a segunda é marcada por uma inquietação: os modos com que o corpo feminino é constantemente violentado, das violências mais nítidas àquelas disfarçadas por outros discursos e crueldades, como nos alerta Zizek (2016) acerca das violências subjetivas e sistêmicas. Em entrevista à revista TPM, a autora comenta:

> Comecei a pensar nesses temas por volta de 2007. Eu tinha lançado meu primeiro livro, fui morar na Argentina [Bahía Blanca, 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. Então, em 2008, aconteceu algo forte pra mim, acompanhei um processo de aborto de uma amiga próxima. Foi na Cidade do México. Lá, o procedimento é legalizado e oferecido pelo governo. E por ter ido acompanhá-la, assistir tudo de perto, fiquei mais instigada com o tema.[...] Senhoras religiosas, católicas, chegaram em uma van e ficaram lá, tentando dissuadir quem faria o aborto. Rezaram, falaram com uma voz super mansa, mas o discurso era forte. Quase que uma intervenção traumática. Era super agressivo. E mesmo depois que as mulheres decidiam entrar para realizar o aborto, esse grupo ainda continua lá para pressionar os parentes, rezando com megafone, insistindo. É trash mesmo. Essa foi uma parte super importante da experiência para amadurecer a ideia do livro. Depois dela, comecei a pesquisar na

> internet sobre o corpo da mulher. Cheguei em tudo quanto é tipo de texto. Queria saber quais palavras eram usadas, até material de medicina consultei. Daí cheguei na frase “um útero é do tamanho de um punho fechado”. (FREITAS, 2012)

De outra parte do Brasil, mas nem por isso distante, Berna Reale propõe como tema central de sua produção uma arqueologia da violência sentida no território brasileiro. Nascida em Belém do Pará, a artista defronta-se de perto, diariamente, com a violência: além de artista visual é perita criminal. Nas performances “Ordinário” (Figura 01) e “Camuflagem” (figura 02), por exemplo, a artista faz uso elementos comuns ao seu trabalho na perícia criminal: lençóis usados para cobrir corpos mortos vitimados por atos violentos e a ossada de pessoas que foram enterradas como anônimas, também vítimas de homicídio em bairros violentos da cidade de Belém.

> Foi na perícia que senti vontade de fazer performance. Eu queria muito estar presente. Eu estava dentro da Academia de Polícia e um dia cheguei antes para a aula. Era umas 17h30min, e eu vi um soldado pagando uma punição. Ele estava fazendo apoio e tinha uns alunos rindo em volta dele. Aquilo mexeu comigo de uma maneira tão forte e eu pensei: "É isso que eu quero fazer. Quero fazer arte ao vivo. Quero fazer arte em que eu esteja no trabalho." E em seguida pensei naquele trabalho do Ver-O-Peso *(Quando Todos Calam, 2009)*, de como a gente está exposto, de como você sai de sua casa e não sabe se vai voltar. A sua vida vale qualquer coisa.(REALE, entrevista disponível em: http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html)

Se as duas profissões parecem não encontrar um ponto de intersecção, é justamente a partir da brutalidade com que deve lidar na segunda, ao ocupar-se com os vestígios da cena de um crime, que Berna busca auxílio para a temática de seus trabalhos artísticos sobre a violência e cria um denominador em comum entre suas duas ocupações. Além disso, de acordo com Berna:

> A violência faz parte do meu cotidiano. Em dois momentos: no meu cotidiano profissional, como perita criminal, e no pessoal, como mulher, mãe de duas filhas: Angélica, publicitária de 28 anos, e Carla, advogada de 23. Eu trabalho em um local onde vejo violência todos os dias. Sinto medo quando minhas filhas saem à noite, fico controlando se elas já chegaram em casa. Elas não têm a dimensão do risco a que estão expostas, mas eu tenho. [...] Trabalho há seis anos nessa área e não consigo ter intimidade com a violência. Faço de tudo para não ter. A violência não se tornou banal, ela não pode ser parte aceitável no meu cotidiano. Todo dia que vou trabalhar, penso nisso: estou aqui para fazer com que a violência diminua. Na verdade, você ganha outro tipo de sensibilidade porque vê de perto o que é filtrado pela televisão. (REALE, 2016)

Figura 1 - Fotografia da performance “Ordinário”; Fonte: Galeria Nara Roesler, 2009

Figura 2 - Fotografia da performance “Camuflagem”; Fonte: https://www.alfabeta2.it/2018/08/05/reality-1-0-1-4-ritratti-intervista-ad-artisti-che-fanno-della-propria-opera-azioni-di-sovversione-della-realta/, 2018.

Tanto na fala da poetisa quanto na da performer há o reconhecimento e sobretudo o incômodo perante a violência que as cercam e que as influenciam na construção de seus

objetivos artísticos. Na mesma direção, ao pensarmos na íntima ligação entre a condição humana e a construção de mundos possíveis a partir do discurso poético/artístico, em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido já anunciava a potencialidade do discurso literário como modo de apreensão do mundo:

> [...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representações do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2006, p. 65)

Por conseguinte, não só a criação literária, mas a criação artística em sua acepção mais ampla, representa uma tomada de consciência do sujeito em relação a uma busca incansável e que, entre outras distinções, o constitui enquanto ser no mundo: a busca pelo sentido. Esta procura faz com que a linguagem se configure como o meio essencial para apresentar o mundo que nos cerca, apresentação por meio da representação, na medida em que, a partir dos sistemas de convencionalidades da língua e das linguagem, configuramos os modos como representar aquilo que nos cerca, que vemos, sentimos e habitamos.

Aqui, com o objetivo de depreender as representações da violência pela via do estético, tomemos como exemplo os poemas “uma canção popular (séc. XIX-XX)” e “mulher de um homem só”, de Angélica Freitas, e as performances “Quando todos calam” e “Limite Zero”, de Berna Reale. Há de se perceber, com as análises, a afirmação de Judith Butler de que “a linguagem poética torna-se especialmente ameaçadora quando enunciada por uma mulher” (BUTLER, 2003, p. 130), consoante que uma das práticas de violência existente, talvez das mais incidentes no Brasil hodierno, seja justamente o silenciamento das vozes que reivindicam o contradiscurso da lógica operante, que violenta e desumaniza as mulheres paulatinamente. Reverberar os discursos artísticos dessas mulheres, além de uma tarefa das mais urgentes, é promover uma revisão igualmente histórica e ideológica; uma visão ética, mas também estética. Comecemos por Angélica Freitas:

uma canção popular (séc. XIX-XX)”

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

loucas louquinhas

tantãs da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas

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

interna, enterra
(FREITAS, 2017, p. 15)

A começar pelo título, o poema parece revelar que irá tratar de uma prática reincidente e que perdurou durante os dois séculos delimitados, XIX e XX (e quiçá o XXI), daí se estabelecer como uma "canção popular". Diferente de uma visão romântica, que elencou as mulheres como heroínas e/ou mocinhas, fruto da idealização da figura feminina, o poema apresenta as mulheres como vítimas do insustentável patriarcado que as calavam e as escondiam conforme fosse necessário, ideia exposta em /é interditada/ e / levada para o depósito/ das mulheres que incomodam/. Historicamente, inclusive, a prática da interdição era um dos subterfúgios que maridos utilizavam quando queriam se livrar de esposas que fossem "incômodas". Em sua dissertação pela USP, intitulada *Transcrição de cartas de pacientes do antigo Sanatório Pinel*, o linguista Antonio Ackel apresentou cartas de mulheres que havia sido internadas por motivos de hábitos de leitura, serem cultas, ou apresentar qualquer "desvio de comportamento". Isto é, /uma mulher incomoda/, verso que inicia o poema, apresenta a situação inicial para que qualquer mulher fosse considerada louca e devesse ser submetida aos tratamentos impostos.

Comparadas a animais, /são porcas permanentes/, e destituídas de qualquer posicionamento a respeito de seu jugo mental /loucas louquinhas/ tantãs da cabeça/, o ritmo final do poema com o verso /interna,enterra/, coaduna o ato de internar com o ato de matar. Não era também um mero acaso do destino, já que, trancafiadas essas mulheres, os maridos descobriam-se /enriquecidos subitamente/ e estariam livres da obrigação de suportá-las /as porcas loucas trancafiadas / são muito convenientes/.

Em outro poema, "mulher de um homem só", retoma algumas fórmulas do anterior, tal qual um título que suscite uma certa curiosidade e ambiguidade em sua apreensão:

"mulher de um homem só"

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

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

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

silêncio
(FREITAS, 2017, p. 38)

Sem a leitura do poema, a expressão "mulher de um só" parece retomar a imagem de um sujeito cujo relacionamento amoroso detém-se a um só homem. Contudo, a progressão temática do poema, a partir da movimentação da mulher que inicia cada uma das estrofes /lá vem a mulher de um homem só/ (1ª estrofe), /está passando/ (2ª estrofe), /acabou de passar/ (3ª estrofe) sugere uma outra ação. O cenário, embora não especificado, é a de uma mulher que está /só pela rua deserta/, /em sua bicicleta/, versos reiterados ao longo das três estrofes, e que demonstra, especialmente pela adjetivação da rua como "deserta", um espaço de instabilidade e insegurança para essa mulher que passeia. O verso final, /silêncio/, assim como o título, é carregado de um duplo-sentido interessante ao leitor: a um só tempo gera dúvidas sobre qual foi o destino dessa figura feminina, mas também nos faz imaginar se é o silêncio não só de uma voz, mas de um corpo que foi apagado. Convém na direção dessa tese a ideia da "mulher de um homem só", isto é, que teve o percurso de sua vida tomado pelo gesto violento de um homem, seja qual tenha sido tal ação, enquanto passeava em sua bicicleta. Trata-se da conservação de uma determinada ideologia e de suas implicações:

> A ideologia machista, na qual se sustenta esse sistema, socializa o homem para dominar a mulher e esta para se submeter ao poder 'do macho'. A violência contra as mulheres resulta da socialização machista, dada a sua formação de macho, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. Esta, educada que foi para submeter-se aos desejos masculinos, toma esse 'destino' como natural (SAFFIOTI, 1987, p. 79)

No caso das artes visuais, as performances de Berna Reale são instrumentos poderosos para a reflexão da violência diária. Isso posto, em "Quando todos calam", datada de 2009 e uma de suas performances mais impactantes, Berna oferece seu corpo a uma contemplação extremamente provocadora. Sem roupas, a artista expõe-se deitada sobre uma mesa forrada com uma toalha branca e cobre sua barriga com carne crua e vísceras, no conhecido mercado Ver-O-Peso, em Belém do Pará. Há a intervenção de urubus que voam em torno da artista fazendo com que o cenário criado seja ainda mais provocador:

Figura 3 - Fotografia da performance "Quando todos calam"; Fonte: Galeria Nara Roesler, 2009.

Na performance "Rosa Púrpura" (figura 4), Berna se junta a um pelotão de 50 meninas, vestidas como colegiais e com bocas siliconizadas, como bonecas infláveis e marcham pelas ruas de Belém. Sem dúvida, uma referência à exploração sexual infantil, à mutilação de corpos com cirurgias plásticas violentas (quebram-se até costelas em busca de uma cintura fina) de toda natureza, advindas de uma opressão midiática que vende a violenta ideia de que apenas mulheres jovens e com corpos perfeitos são aceitas na sociedade.

Em 2018, Berna fez a exposição "Gula", na Galeria Nara Roesler, sob curadoria de Aguinaldo Farias. Uma série de fotos em que há representações de violências diversas, inclusive, a pedofilia sacerdotal, com a foto "Comida batizada" (2018), em que um padre carrega uma criança pela mão. Dessas fotos, interessa-nos "Fome de lobo" (figura 5), cujo

corpo feminino é todo assinalado como se assinalam os cortes de uma vaca, para indicar os nomes dos pedaços de carne. Símbolo máximo de objetificação do corpo feminino e, por conseguinte, de violência praticada contra esses corpos que não importam.

Figura 4 - Fotografia da performance "Rosa Púrpura"; Fonte: Galeria Nara Roesler, 2014.

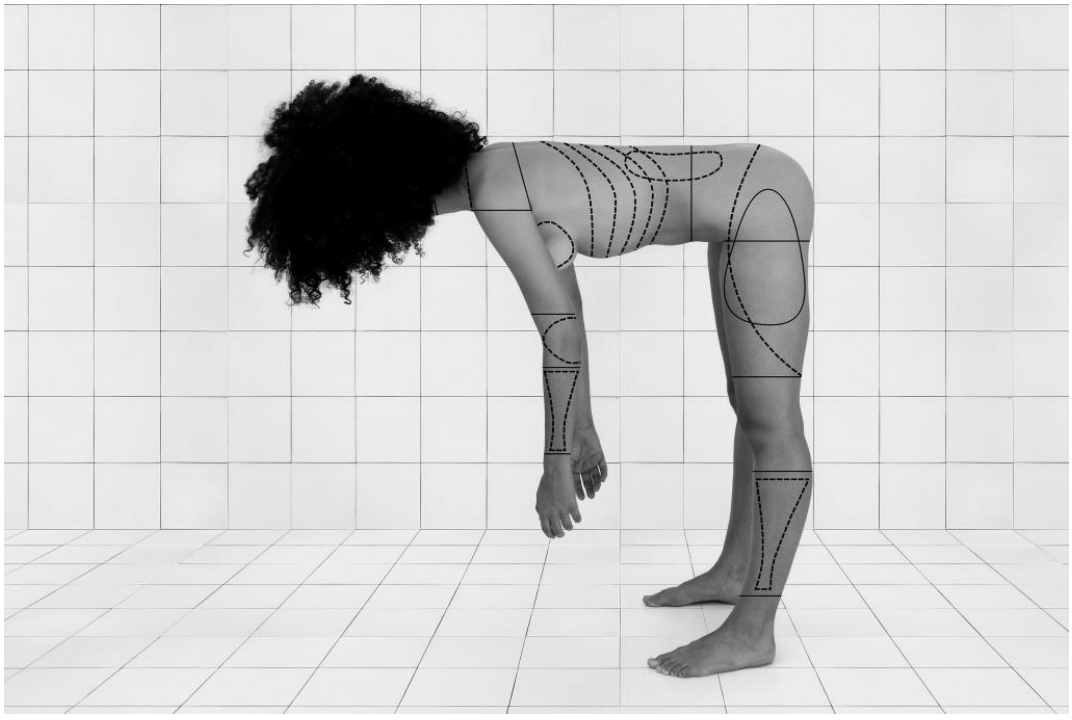

Figura 5 - Fotografia da performance “Fome de lobo”; Fonte: Galeria Nara Roesler, 2018.

Se em Angélica Freitas o corpo feminino é um corpo-objeto, da ordem do imposto e do imprevisto, o sujeito em Berna Reale é um corpo igualmente entregue ao outro, de modo violento. Dessa forma, pensamos metaforicamente nas carnes cruas e vísceras como símbolos representativos dessa entrega à violência, pois, de que maneira dissociar do corpo da artista as carnes que ocupam seu ventre? É seu próprio corpo, embora vivo, uma carne a ser consumida tal qual os pedaços mortos que a artista carrega na performance? E os urubus, que espaço ocupam ali? Não só demonstram que “a performance acentua um instante fugidio na passagem do tempo” (RIVERA, 2013, p. 30), haja vista que sua inserção ali não era programada, mas configuram a própria dominação imposta às mulheres, imposição que subjuga e define o espaço limite entre o que deve e pode fazer uma mulher e as punições oriundas de sua “desobediência”.

Inicialmente sem título, mas depois nomeada de “Limite Zero” (uma clara menção à performance “Ritmo 0”, de Marina Abramović, onde a artista iugoslava permaneceu em um museu durante 6 horas e com 72 objetos que poderiam ser utilizados em seu corpo), a performance realizada em 2011 traz Berna Reale com os pés e as mãos amarradas a uma barra de ferro, assemelhando-se a um animal morto. A artista é retirada de dentro de um frigorífico por homens de vestimentas brancas e máscaras.

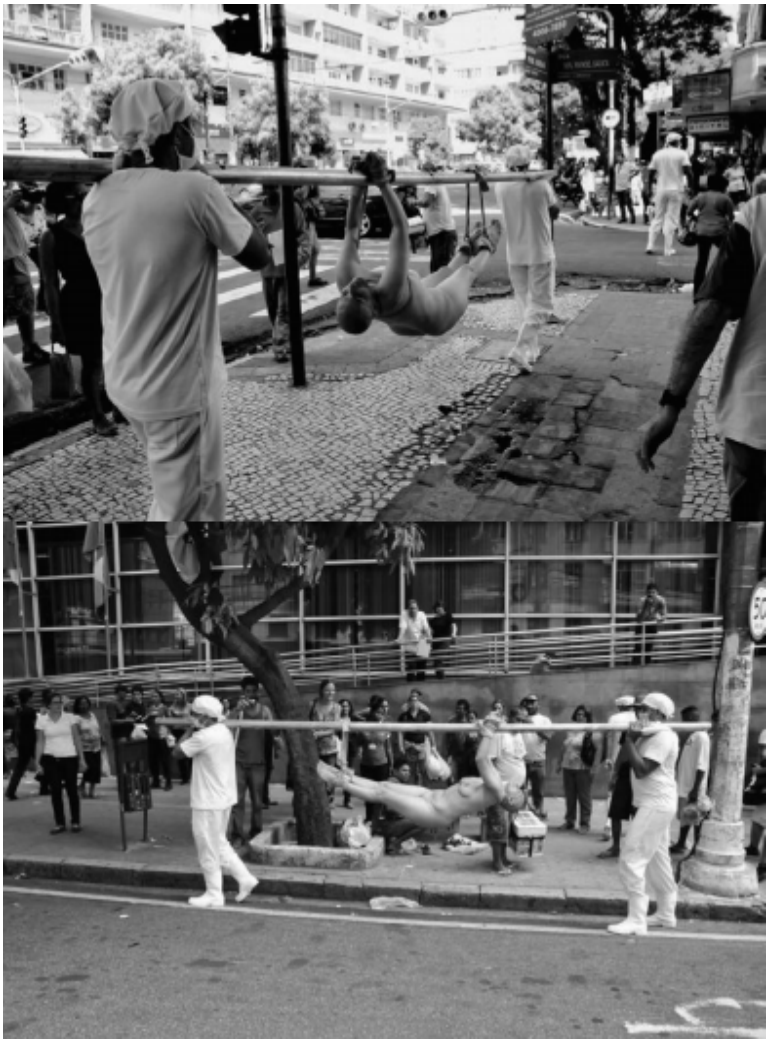

Figura 6 - Fotografias da performance “Limite Zero”; Fonte: Galeria Nara Roesler, 2011.

Há uma aproximação com “uma canção popular (séc. XIX-XX)”, na medida em que, se no poema as mulheres eram “porcas permanentes” e “porcas loucas”, na performance a artista é carregada como um animal que foi abatido. O choque da imagem, ao ver o corpo de Berna estendido e amordaçado, sendo carregado pelas ruas do Pará e encarado por uma plateia atônita, é a representação de um Brasil de hoje, demarcado por uma cultura de violência que assume desde gestualidades simbólicas, se retomarmos Bourdieu, a violências estruturais. Ou violências silenciosas e silenciadas como Berna Reale representa na performance “Palomo” (2012), em que a performer, com uma focinheira em sua boca, cavalga pelas ruas de Belém em um cavalo vermelho.

Zizek fala em violência subjetiva, objetiva e sistêmica, alegando que a violência subjetiva é a mais visível de todas as formas de violência, ainda que soe como um paradoxo. O autor exemplifica sua teoria, como lhe é peculiar, a partir da história de um trabalhador

suspeito de roubar a fábrica onde trabalhava. Todos os dias, quando ele saia ao final do expediente, levando um carrinho de mão, era cuidadosamente revistado, mas nada se encontrava, até que, os seguranças, um dia, perceberam que o objeto do roubo era o próprio carrinho de mão que ele transportava. O mais óbvio e visível, na verdade, não o era. Zizek alerta para o engodo de nos atermos apenas às formas de violências evidentes e aconselha que façamos um movimento de dar um passo atrás.

> O passo para trás nos permite identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância. [...] A violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há uma violência "simbólica" encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria a "nossa casa do ser". [...] Essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo violência "sistêmica", que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político (ZIZEK, 2016, p 17).

Os entremeios com os poemas de Angélica Freitas e as performances de Berna Reale não se delineiam somente no plano interdiscursivo, ou seja, da insurreição contra a violência. O discurso poético-artístico feminino contemporâneo, sem precisar autonomear-se feminista, é demarcado pela constante exposição do corpo e das potencialidades desse corpo em tornar-se, sem a possibilidade de voltar atrás, um instrumento de revolta. Para melhor compreensão desse fenômeno, pensamos como parâmetro o recententemente publicado *Explosão Feminista*, de 2018. Organizado pela professora e intelectual Heloisa Buarque de Hollanda e definido pela mesma como um "livro-ocupação", a obra mapeia de modo singular a insurgência de feminismos e dos femininos no campo das artes, cinema, literatura, música, mídia, entre outros.

Em "Nas artes", artigo que integra o livro e escrito por Duda Kuhnert, a autora elabora a questão da autoria feminina contemporânea repercutir o impacto da violência contra os corpos femininos. Para Kuhnert, é especialmente no âmbito das artes e das letras, que as produções de mulheres compartilham um momento ontológico de "complicadores culturais", haja vista que aquilo que acontece na sociedade repercute na arte, demonstrando que essa não está imune às influências e acontecimentos sociais. Por conseguinte, comenta a autora:

> algumas linguagens e procedimentos recorrentes podem ser identificados na produção artística de mulheres. A primeira é a presença flagrante da performance, da autoexposição e do uso do corpo como principais plataformas de expressão [...] eficaz também pela maneira como exibe agressivamente os muitos sentidos que ganhou enquanto principal objeto de submissão e abuso masculinos. (KUHNERT, 2018, p. 76)

Neste sentido, *Um útero é do tamanho de um punho* já propõe desde seu título uma reflexão sobre a violência. Ao assemelhar o órgão feminino à mão fechada, gestual para um soco (por si, sinal agressão) a obra de antemão já cede um espaço para discussões que visem problematizar a intrínseca relação entre violência e o corpo da mulher na sociedade brasileira. É o caso também de pensar os títulos das performances de Reale: "Quando todos calam", o silêncio frente a uma prática que já se tornou banal; em "Limite Zero", do sujeito que já foi retirado de sua condição humana para tornar-se um ser outro.

É preciso considerar, todavia, que não somente "a arte é um espelho do mundo" (PAZ, 2013, p. 69), porém que a violência hoje infiltra cada aspecto da vida humana, em um sistema que não se trata mais de uma mera manutenção de poder, mas da livre propagação da violência como discurso legítimo de uma sociedade que por todos os meios é exposta a cenas de violência. Berna Reale argumenta que criamos certa intimidade com a violência e é aí que reside o perigo.

> O grande problema da violência é que ela se tornou íntima. Tu não vês mais a violência como algo estranho a ti. Se criou uma intimidade com a violência. Você não poderia achar comum. Sempre o próximo é o novo. O que aconteceu uma semana atrás deixou de ser novidade, a não ser que seja um caso de repercussão pública. Essa intimidade é que me assusta. Principalmente na América Latina, nos países pobres. A violência é alimentada pelo governo. Quando eu fui mostrar meu trabalho de camisa de força na praia, mostrando que me sinto impotente em relação a isso, um amigo meu perguntou "Berna, tu sabias por que a violência no Brasil e em alguns países da América Latina é quase impossível de ser combatida? Porque ela é alimentada pelo governo. Diferente dos países desenvolvidos, onde o governo combate a violência, no Brasil, e em determinados países da América Latina e da África, ela é alimentada pela corrupção. Ela sustenta a violência. É impossível combater porque o poder de quem governa, que deveria coibir, alimenta." Fiquei arrasada. Eu nunca tinha entendido a corrupção nesse aspecto. Eu lidava com a corrupção só monetária, financeira. (REALE, entrevista disponível em: http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html)

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag já buscava dialogar com a constante exposição de imagens de guerra, dor e sofrimento como um *locus amoenus* na sociedade contemporânea, fazendo com que as fotografias fossem o meio de compactar a dor do outro.

A isso, somam-se os conceitos de “banalidade do mal”, da filósofa alemã Hannah Arendt, ao analisar o julgamento do oficial nazista Adolf Eichmann e sua frieza em relação à oposição entre obrigação moral e obrigação ética na morte de judeus. De igual modo, em *Da violência*, Arendt ainda buscou distinguir conceitos como poder e violência, tal foi o espanto da filósofa com o interesse humano pela prática da violência como imposição. Segundo a autora:

> uma das mais óbvias distinções entre poder e violência é a de que o poder sempre depende dos números, enquanto a violência, até certo ponto, pode operar sem eles, porque se assenta em implementos [...] A forma extrema do poder é o Todos contra Um, a forma extrema de violência é o Um contra Todos” (1994, p. 35)

Na lógica do “um contra todos”, e no caso específico dos poemas e performances analisados, e também do discurso machista e patriarcal que ainda reverbera no Brasil, nossa cultura é bombardeada por diversas formas de violência, na qual a falta do exercício de alteridade e do reconhecimento do outro só pode gerar uma sociedade em que “a violência é muda, silencia a troca de opiniões e é usada como meios para obter determinados fins [...] a força”. (ARENDT, 1999, p. 177). Resta-nos, no campo das incertezas, nos questionar se a onipresença da violência um dia cederá espaço para a promessa de uma cultura da paz. Por ora, restam-nos as palavras de Ferreira Gullar como um chamado para repensarmos nossas produções artístico-culturais Gullar (1995) diz que diante da dor sem remédio, há a arte como uma solução para o que aparentemente não tem solução. Enquanto a violência ainda nos parece um mal sem ou de difícil solução, façamos arte dessa e com essa violência.

Considerações finais

De maneira longínqua e próxima, a violência é aquilo que nos cerca e nos acompanha, na cultura, na mídia, no discurso, na história de formação de nossa nação. Sendo assim, o objetivo desse artigo foi o de demonstrar algumas facetas da violência na sociedade brasileira, mais especificamente, da violência contra as mulheres e suas representações no campo da Literatura e da Arte.

Outrossim, ao propormos que o *corpus* fosse de autoria feminina, buscamos demonstrar “aquilo que a memória recalcou, [...] reconceitualizando a nação como espaço heterogêneo, mais concreto e real, atravessado por tensões e diferenças” (SCHMIDT, 2019, p. 71). Percebemos, pelos poemas e performances escolhidos, os modos de representação da

violência pela via do feminino, que adentra um terreno espinhoso e urgente ao tratar de construções históricas e imposições sociais.

Todavia, consideramos que a revisão do cânone literário e artístico ainda não deve ser deixado de lado, de modo que sejam contínuos os trabalhos e contribuições teóricas produzidas em tal direção. De igual modo, se levarmos em conta que o problema da violência e suas múltiplas facetas ainda é um dos impasses mais urgentes do Brasil contemporâneo, surge a necessidade de maiores reflexões, a fim de que possamos, gradualmente, resolver tal questão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpo e escrita. In: **Revista da UFMG**. Belo Horizonte. v.19. n. 1 e 2. p. 92-111, jan/dez. 2012.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994

ARENDT, Hannah. **Crises da república**. 2. ed. Trad. Volkmann José. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello. São Paulo: UNESP, 2005.

FREITAS, Angélica Freitas. Um útero é do tamanho de um punho. **Revista TPM**, 26 de outubro de 2012. Entrevista concedida a Natacha Cortês. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2020.

"uma canção popular (séc. XIX-XX)". FREITAS, Angélica. In: _____. **Um útero é do tamanho de um punho**. 1a ed. São Paulo: Companhia das letras, p. 15, 2017.

"mulher de um homem só". FREITAS, Angélica. In: _____. **Um útero é do tamanho de um punho**. 1a ed. São Paulo: Companhia das letras, p. 38, 2017.

GULLAR, Ferreira. **Dor e arte**. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/07/mais!/15.html. Acesso em 05 mar 2020.

KUHNERT, Duda. Nas Artes. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 75-104.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 19. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MOYSÉS, Beth. **Abrigo da memória**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2004.

PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro – Do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, Tania. O retorno do sujeito: Sobre performance e corpo. In: _____. **O avesso do imaginário**. Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 17-45.

REALE, Berna. Berna Reale: sangue, suor e arte. In: **Revista Trip**, 30 de Junho de 2016. Entrevista concedida a Lia Hama. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2020.

REALE, Berna. **A violência é alimentada pelo governo**. Disponível em: http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html. Acesso em 05 de março de 2020.

“Camuflagem”. REALE, Berna. 2011. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

“Fome de lobo”. REALE, Berna. 2011. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

“Limite zero”. REALE, Berna. 2011. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

“Ordinário”. REALE, Berna. 2011. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

“Quando todos calam”. REALE, Berna. 2009. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69- berna-reale/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

“Rosa púrpura”. REALE, Berna. 2011. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 65-79.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. João Baptista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**. Boitempo: São Paulo, 2016.

3.2 A condição feminina na poética de Angélica Freitas e Berna Reale

A CONDIÇÃO FEMININA NA POÉTICA DE ANGÉLICA FREITAS E BERNA REALE

THE FEMININE CONDITION IN THE POETICS OF ANGÉLICA FREITAS AND BERNA REALE

RESUMO: Para além da análise histórica, o caminho de ser mulher no mundo pode ser exemplificado por meio de produções artísticas distintas, das quais, embora não sejam pensadas como documentos, representam momentos compreensivos para a historicidade dos atos que configuraram a condição feminina como a percebemos: um espaço violentado, colonizado e assujeitado. Neste sentido, o presente trabalho pretende analisar, em uma perspectiva dialogal, poemas da escritora gaúcha Angélica Freitas e performances da artista visual paraense Berna Reale, com o objetivo de depreender as representações do silenciamento tanto em literatura quanto em performance. As imagens criadas, a partir da leitura de ambos os objetos artísticos mencionados, apontam na direção de um discurso falocêntrico e hegemônico, que recusa para a mulher um lugar na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e performance; mulher; representação.

ABSTRACT: Beyond the historical analysis, the path of being a woman in the world can be exemplified through distinct artistic productions, which, although not thought of as documents, represent comprehensive moments for the historicity of the acts that shaped the feminine condition as we perceive it: a violated space, colonized and subjected. In this sense, the present work intends to analyze, in a dialogical perspective, poems by the gaucho writer Angélica Freitas and performances by the paranese visual artist Berna Reale, in order to understand the representations of silencing in both literature and performance. The images created, from the reading of both mentioned artistic objects, point in the direction of a phallocentric and hegemonic discourse, which refuses to women a place in society.

KEYWORDS: literature and performance; woman; representation.

INTRODUÇÃO

"Hesitei muito tempo em escrever um livro sobre a mulher" (BEAUVOIR, 1970, p. 07). É com essa frase que Simone de Beauvoir inicia *O segundo sexo* (1949), obra seminal para pensarmos as relações de gênero na vida social (ainda que pensada em um contexto europeu), especialmente em consideração ao sexo feminino, referido como segundo no que possui de importância na história. O que a confissão da filósofa francesa denota é o estranho incômodo, um certo desconforto talvez naquilo que congrega o termo "mulher", em toda a sua complexidade e dificuldade de definição. No entanto, o pensamento falocêntrico, machista e patriarcal apodera-se do termo e age na criação de representações, expectativas, determinações, imposições e silenciamentos sobre o que é ser mulher na sociedade. Discursos historicamente combatidos na luta das mulheres

Com o intuito de pensar como agem as mulheres que problematizam tais representações, o âmbito das artes apresenta-se como um dos grandes espaços de contestação. Assim sendo, elencamos como representantes dessa nova cena de contribuições artísticas femininas a poeta gaúcha Angélica Freitas, com a obra *Um útero é do tamanho de um punho*, e a artista visual paraense Berna Reale, nas performances "Rosa púrpura" (2014) e "A frio" (2017).

Esperamos, desse modo, que o diálogo entre literatura e performance contribua para as possibilidades de não só apresentar produções feitas por mulheres, mas como tais objetos, inclusive de universos artísticos distintos, podem confluir em um diálogo entre si. Mais do que uma apresentação, depreendermos de que modos essas mulheres representam imposições que foram historicamente construídas.

SER MULHER, CORPO COLONIZADO

Seja no espaço artístico, seja na vida cotidiana, pensar o corpo feminino enquanto um local de resistência, se não é das tarefas mais insurgentes para a contemporaneidade, é refletir sobre este corpo em relação às suas conquistas, mas também em suas perdas. De fato, para pensar aquilo que se ganha, há de se pensar também no que já foi perdido, subtraído e vilipendiado. O corpo feminino, nessa lógica, ocupa um *lócus* de enunciação das mais diversas ordens, é um corpo circunscrito e intransferível, um corpo permeado por marcas, violências e demarcações. Não obstante é que, no caso do Brasil, a gênese de formação do país coincide com uma colonização também do corpo da mulher, isto é, história de formação/história de submissão, trajetória essa que é bem posta cronologicamente, como pontua Sandra Regina Goulart Almeida:

> Desde os primeiros relatos de possíveis encontros coloniais entre a Europa e outros povos da América, África e Ásia, a terra a ser conquistada ocupava presença marcante no imaginário coletivo europeu. No caso da América, muitos são os relatos que reproduzem a imagem estereotipada não apenas de um paraíso exótico a ser conquistado, mas, principalmente, de uma terra virgem a ser descoberta, explorada, possuída e usurpada, comparada emblematicamente a uma mulher bela, sedutora e atraente, cobiçada por seus dotes promissores e beleza extravagante. O corpo feminino passa, então, a simbolizar metaforicamente a terra conquistada e serve de instrumento para apropriações de imagens que remetem ao encontro dos dois mundos por meio de oposições de gênero. Em várias narrativas fundadoras não somente das Américas, mas também da África e da Ásia, a mulher nativa aparece como símbolo de um mito de origem fundador, ocupando um lugar relevante no imaginário nacional e corroborando na construção de uma identidade local, a serviço de uma ideologia que procura justificar a empreitada colonizadora. (ALMEIDA, 2012, p. 95)

A mulher enquanto terra a ser colonizada, a direção da via que incide do colonizador para o colonizado, revela a condição na qual a mulher foi e é inserida na sociedade: a de um outro espaço. Não é de se estranhar, por conseguinte, a naturalização de diversas violências, físicas ou não, e das mais diversas ordens, que visam colonizar esse corpo em relação ao seu modo de se portar, vestir e habitar o mundo. Destituída de um comportamento livre, o que há, concretamente, para a mulher? Outrossim, a imposição de uma dominação colonial, especialmente no quadro das Américas, fortaleceu no imaginário coletivo os corpos que merecem viver, bem como aqueles que merecem morrer. Há, nesse constructo, toda uma lógica de dominação, cujo sistema binário homem/mulher coincide com a visão de que ao primeiro é dado o direito de poder viver (ou, poder *e* viver), enquanto que ao segundo pouco resta senão a submissão passiva e a aceitação de diversas imposições, como a maternidade

compulsória, a cobrança por um padrão estético que condiz com um estereótipo do universo feminino, entre outras. Como consequência, a colonização da terra constrói a colonização do gênero, conforme Maria Lugones, filósofa argentina:

> Começo, então, com uma necessidade de entender que os/as colonizados/as tornaram-se sujeitos em situações coloniais na primeira modernidade, nas tensões criadas pela imposição brutal do sistema moderno colonial de gênero. Sob o quadro conceitual de gênero imposto, os europeus brancos burgueses eram civilizados; eles eram plenamente humanos. A dicotomia hierárquica como uma marca do humano também tornou-se uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as. As condutas dos/as colonizados/as e suas personalidades/almas eram julgadas como bestiais e portanto não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas. Mesmo que nesse tempo a compreensão do sexo não fosse dimórfica, os animais eram diferenciados como machos e fêmeas, sendo o macho a perfeição, a fêmea a inversão e deformação do macho. (LUGONES, 2014, 936-937)

A lógica hegemônica e o discurso colonizador, agindo na contramão do reconhecimento da alteridade, impõem no corpo do colonizado sua própria marca de autoridade. Sujeitos assujeitados a uma condição pré-estabelecida, que engendra as marcas de diferenciação *sujeito* versus *objeto*, *humanidade* versus *animalidade*, *força* versus *fraqueza*. Aos homens são destinadas as primeiras categorias, eufóricas (sujeito-humano-forte); às mulheres, "o segundo sexo" (Beauvoir), os elementos disfóricos (objeto-animal-fraco) de desumanização e submissão.

No entanto, se a colonização do corpo feminino corresponde a uma realidade, seria inocente pensar que há uma aceitação totalmente passiva e não-responsiva por parte da mulher. No discurso da colonização a história das mulheres deu conta da criação de seu contradiscurso: a posição de mulheres que lutaram e lutam para a alteração desse quadro. É nesse campo de embate que se encaixam os discursos poético-artísticos de Angélica Freitas e Berna Reale. Em ambas, a sensibilidade em relação à condição da mulher apresenta a conquista de um corpo que não coincide com a dominação imposta. Em outros termos:

> Conforme a colonialidade infiltra cada aspecto da vida pela circulação do poder nos níveis do corpo, do trabalho, da lei, da imposição de tributos, da introdução da propriedade e da expropriação da terra, sua lógica e eficácia são enfrentadas por diferentes pessoas palpáveis cujos corpos, entes relacionais e relações com o mundo espiritual não seguem a lógica do capital. A lógica que seguem não é consentida pela lógica do poder. O movimento desses corpos e relações não se repete a si próprio. Não se torna estático e fossilizado. (LUGONES, 2014, p. 948)

Não são poucos os corpos que se revoltam, as antíteses da estagnação e fossilização das pedagogias do corpo que a narrativa falocêntrica-hegemônica-ocidental instaurou. Revoltam-se Dandaras, Chicas, Anitas, Bertas, Marielles, e tantas outras. Mesmo diante de segundas ordens, lutam pela possibilidade de um outro mundo, apontando caminhos que podem vir, contrários à posição inferior da mulher na sociedade. Em todas as esferas da sociedade, percebemos o descompasso entre a obediência colonial, como aponta Lugones, e a desobediência desse outro que é marginalizado.

Do mesmo modo, percebemos a presença de corpos desobedientes no âmbito da arte. Assim sendo, para compreender as maneiras com que essas mulheres questionam e desafiam, por meio do discurso artístico, o sistema de dominação masculina imposto, tomaremos como exemplo os poemas "mulher de vermelho" (2017) e "uma mulher gostava muito de escovar os dentes" (2017), de Angélica Freitas, e as performances "Rosa púrpura" (2014) e "A frio" (2017), de Berna Reale.

ALGUMAS NOTAS SOBRE A VIOLÊNCIA EM LITERATURA E EM PERFORMANCE

Herdeira de autoras como Ana Cristina Cesar, Ledusha, Sylvia Plath, Getrude Stein, entre outras mulheres, a escrita literária de Angélica Freitas, embora ainda curta, deu conta de lançar a poetisa em um espaço sem precedentes no cenário da literatura brasileira contemporânea (quiçá mundial). Em *Rilke Shake* (2007), seu primeiro conjunto de poemas, a autora analisava com tom irônico e divertido a tradição poética e a cultura dita popular (daí advém o título do livro, uma alusão ao poema alemão Rainer Maria Rilke e o "shake" que se cria a partir dessa mistura). O livro, no entanto, não possui uma unidade temática, sendo mais uma coletânea dos escritos da autora até então.

Já em *Um útero é do tamanho de um punho*, lançado primeiro pela Cosac Naify em 2012, e depois reeditado em 2017 pela Companhia das Letras, Angélica escreve a partir de uma inquietação: o modo como as mulheres são tratadas na sociedade, os estereótipos associados ao sexo feminino, as violências a que é submetido o corpo feminino. Do início ao fim é uma obra sobre o que é ser mulher, escrita por uma mulher, mas que não é "coisa de

mulher" em seu sentido menor[76]. O impacto da obra é notado na geração de poetas brasileiras contemporânea, conforme Julia Klein[77] em seu texto "Na poesia", publicado na coletânea *Explosão Feminista*: "É nesse terreno já meio conquistado que as novíssimas poetas do feminismo surgem. Sua maior referência é Angélica Freitas, com o livro *Um útero é do tamanho de um punho*". (KLEIN, 2018, p. 106). A obra ainda foi escolhida como melhor livro de poesia de 2012 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e editada em Portugal, na Espanha e na Alemanha.

Tal qual a literatura de Angélica Freitas, encontramos um espaço de contestação nas performances da artista visual paraense Berna Reale. Como aponta Roselee Goldberg, no pioneiro *A arte da performance*, publicado pela primeira vez em 1979, a performance pode ser vista como a vanguarda das vanguardas, no sentido de que mesmo quando as experimentações de escolas como o cubismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo - agitadas por natureza - pareciam ter encontrando seus limites, era por meio da performance que os/as artistas sinalizavam uma nova radicalidade e retomada de seus ideais revolucionários. Ademais, se a definição de literatura há muito deixou de ser o principal campo de discussões dos estudos literários, o mesmo ocorre com uma definição precisa de performance:

> Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance [...]. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (GOLDBERG, 2015, p. 9)

No caso da artista visual paraense Berna Reale, seu programa é nitidamente marcado pelo fato de que, além de *performer*, é perita criminal do Estado do Pará. Se essa profissão dupla chama a atenção pela distância entre uma ocupação e outra, uma reflexão mais atenta permite entrever que há um ponto de intersecção entre ambas: atuam, sobretudo, com o corpo. A primeira faz do corpo um objeto de expressão, a segunda analisa os corpos envolvidos em um crime. Esse denominador em comum encontra ainda mais abrangência quando pensamos nos tipos de reflexões artísticas que Reale propõe. Pautadas, sobretudo, nas violências

[76] Aqui, pensamos em "sentido menor" no que comumente se acredita sobre algo produzido por uma mulher. É o que as imagens cotidianas apontam, dos estereótipos criados em torno do mito da capacidade da mulher, tornando-a sempre um "segundo sexo", como ironicamente cunhou Simone de Beauvoir, naquilo em que a mulher é relegada à sociedade: uma posição secundária, inferior.

[77] Formada em Letras pela PUC-RIO e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da mesma instituição.

percebidas nas cidades, suas performances compartilham um momento ontológico para o trabalho do perito: a cena do crime, da qual procura-se vasculhar as ilicitudes e também as violências ali ocorridas. Berna ainda foi a representante brasileira na 56ª Bienal de Veneza, vencedora online do Prêmio PIPA 2012 e participa de diversas exposições individuais e/ou coletivas no Brasil e no exterior.

Pensamos na ideia de diálogo entre literatura e performance a partir das proposições teóricas de Graciela Ravetti e naquilo que a intelectual propõe como sendo uma "narrativa performática":

> [...] utilizo a expressão "narrativa performática" para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. (RAVETTI, 2002, p.45)

Essa pulsão do texto literário para o texto performático, da narrativa que se abre quase como um "convite à performance", é, segundo Ravetti:

> [...] resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. Que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances? (RAVETTI, 2002, p. 48)

Portanto, comecemos pelo poema "mulher de vermelho":

> **mulher de vermelho**
>
> O que será que ela quer
> essa mulher de vermelho
> alguma coisa ela quer
> pra ter posto esse vestido
> não pode ser apenas
> uma escolha casual
> podia ser um amarelo
> verde ou talvez azul
> mas ela escolheu vermelho
> ela sabe o que ela quer
> e ela escolheu vestido
> e ela é uma mulher
> então com base nesses fatos

eu já posso afirmar que conheço o seu desejo
caro watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser
(FREITAS, 2017, p. 31)

No plano formal, o poema começa com o título "mulher", grafado com m minúsculo. Tomado enquanto substantivo comum, designa uma atribuição a que toda mulher, enquanto coletivo e sem distinção, irá ser submetida caso porte um traje vermelho, daí "mulher de vermelho". Há no poema um tom de indagação-indignação-conclusão, construído por versos livres, no qual chegam-se a conclusões para as escolhas do sexo feminino ao portar determinada roupa, bem como a repetição do pronome pessoal *ela*, fazendo referência ao fato de que é dela que se fala e não ela quem fala. Assim sendo, em: "o que será que ela quer/ alguma coisa ela quer/mas ela escolheu vermelho/ela sabe o que ela quer/o que ela quer sou euzinho", há uma trajetória investigativa em relação a essa mulher a partir do momento da escolha de sua vestimenta. Como resposta, lemos: "essa mulher de vermelho/mas ela escolheu vermelho/ela escolheu vestido/ela é uma mulher", em que inferências são realizadas como percurso a uma determinada conclusão do eu poético, criando uma cadeia de intencionalidade e sentido, no ato dessa mulher, que justifique o porquê de ser escolher um vestido e que esse seja da cor vermelha.

A fim de que se chegue a uma conclusão, o tom investigativo citado anteriormente é retomado nos versos finais, em que há inclusive um jogo intertextual, por meio da referência ao personagem Dr. Watson, parceiro de investigação do detetive Sherlock Holmes. Estabelece-se esse percurso em: "eu já posso afirmar que conheço o seu desejo/caro watson, elementar:/o que ela quer sou euzinho;/sou euzinho o que ela quer/só pode ser euzinho/o que mais podia ser". A situação criada pelo eu lírico masculino é o da certeza de ser um objeto de sedução pela mulher de vermelho. Afinal, a cor vermelha, comumente associada associada ao desejo, foi a escolha para o vestido "podia ser um amarelo/ verde ou talvez azul", fazendo com que se crie uma determinada ideia de entrega ao outro. Percebe-se um movimento de objetificação e idealização, negando que talvez a mulher escolhesse tal cor apenas para o prazer próprio, porque sente-se feliz com ela ou coisa que o valha. O eu lírico masculino é

um tanto quanto narcísico e egóico, “não é uma escolha casual”, isto é, conclui que se escolheu vermelho é porque alguma coisa ela quer, tal qual se ouvem nos discursos corriqueiros que julgam a intencionalidade feminina ao portar determinada peça de roupa, renegando-a um espaço de querer ser vista sempre como uma sedutora, uma espécie de *femme fatale*. Tal objetificação trata-se de uma determinada visão de mundo notadamente assentada no falocentrismo e machismo, e quiçá misoginia.

Em “Rosa púrpura”, datada de 2014, Berna Reale e outras 50 mulheres marcharam pelas ruas de Belém, seguidas por homens fardados com roupas militares, e portando vestimentas que representavam uniformes de colégios tipicamente tradicionais, como camisas brancas e saias de prega da cor que dá título à performance (rosa púrpura), a fim de tematizar a própria presença feminina como é pensada historicamente na sociedade. Além disso, todas as *performers* carregavam próteses na boca, fazendo com que se assemelhassem a bonecas infláveis. Tal qual no eu lírico de “mulher de vermelho, a performance acentua uma determinada visão de mundo, correspondente aos enunciados linguageiros cotidianos, que encarnam os ideais e posicionamentos do pensamento machista, que eterniza as mulheres como objetos sexuais e infantilizados. Se em “mulher de vermelho”, Angélica Freitas utiliza do vermelho como representação para uma determinada idealização, em “Rosa púrpura”, a cor rosa é o signo para outras múltiplas objetificações sexuais às quais o corpo feminino é acometido no seio da vida social.

Compreendendo, na esteira do que propõe Tania Rivera, que a performance é “uma realização que se inscreve em um momento temporal para, em seguida, se perder”. (RIVERA, 2013, p. 31), faremos o uso do registro por imagens com a intenção de propor o diálogo com o poema de Angélica Freitas. Seguem as imagens abaixo:

Figura 1 - Performance “Rosa púrpura”(2014), de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler.

Figura 2 – Performance “Rosa púrpura” (2014), de Berna Reale. Fonte: Galeria Nara Roesler.

Tal qual no texto literário, as linguagens atuam nas percepções sensoriais do leitor/espectador e os inserem em um contexto de representação por meio das cores do vermelho e do rosa. Cores essas que funcionam, mais do que meras escolhas casuais, como meios de apresentar um domínio sobre o corpo feminino, em todas as suas instâncias. O sexo feminino aqui se estabelece não com uma categoria estanque no mundo, todavia como:

> uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. (BUTLER, 2000, p. 111)

A questão colocada por Judith Butler, de *ser mulher* como condição regulada por práticas de controle e submissão, em prol de um assujeitamento desse outro, pode ser vista em outro poema de Angélica Freitas:

> uma mulher gostava muito de escovar os dentes
> escovava-os com vigor
> escovava-os de manhã de tarde e de noite
> os três melhores momentos do dia
>
> escovava-os com muita pasta
> num movimento circular
> alternando as arcadas
> enquanto recitava
>
> para dentro para baixo
> o sutra prajnaparamita
> ou a canção if i had a hammer
>
> ao cuspir sentia-se muito melhor
> (FREITAS, 2017, p. 20)

Em uma primeira leitura, o poema parece representar uma condição de pouca reflexão, afinal, trata-se de uma gestualidade repetitiva inofensiva: escovar os dentes. Entretanto, essa estética da repetição dos atos, dos gestos de escovar os dentes “de manhã de tarde e de noite”, parece entrever a possibilidade de leituras outras, que manifestam sentidos para a tentativa de compreensão de uma narrativa que envolve problemáticas em torno do gênero feminino.

No poema de abertura de *Um útero é do tamanho de um punho*, Angélica Freitas escreve: "porque uma mulher boa é uma mulher limpa" (FREITAS, 2017, p. 11). Limpeza, aqui, deve ser tomada não só no sentido *stricto sensu*, o da necessidade de um banho talvez, porém como uma faxina de comportamentos, do espírito, da essência: uma mulher limpa é aquela que se comporta conforme os moldes impostos pela sociedade. Igualmente parece impor-se como uma necessidade de purificação a limpeza dos dentes, como se verifica em "escovava-os com vigor/ escovava-os com muita pasta/ num movimento circular", demonstrando a necessidade de uma tarefa intermitente. Ao final, o desejo é concebido "ao cuspir sentia-se muito melhor", na insustentável reiteração das práticas de regulação que incidem sobre o corpo feminino: ser limpa, comportada, educada, polida, etc. O dente amarelado não é bem visto, é sinal de sujeira, desleixo, falta de cuidados. Tão pouco é bem visto o corpo feminino que não se cuida, fazendo com que a mulher seja vigiada/vigilante a todo momento. Nessa missão inconclusa, o que restou daquilo que realmente deseja a mulher? Talvez a própria possibilidade de mudança e contestação, no sentido de que o único ato realizado pelo eu lírico feminino, além de escovar os dentes, seja o de recitar "o sutra prajnaparamita ou a canção if i had a hammer". O primeiro, no ideário budista, é uma prática que visa a passagem de uma margem a outra, correspondente a uma evolução; o segundo, uma canção norte-americana escrita na década de 50 e que fala sobre a possibilidade de ter um martelo para que a justiça fosse feita na terra.

Em outra performance, datada de 2017 e intitulada "A frio", Berna Reale encarna um ser de aparência frágil, desalentado, com luvas e headphones de cor rosa, como forma de menção a uma figura feminina, que se dedica, inutilmente e com muito afinco, na árdua e dispensável incumbência de enxugar uma montanha de gelo. Comparada ao Mito de Sísifo, no qual o herói é condenado a rolar uma enorme pedra morro acima, eternamente e em um esforço sem fim, tal é a condição da mulher representada na performance: para tão longa repetição, tão pouca a vida. Enquanto enxuga o gelo, homens caminham pela performance, indiferentes à figura feminina, e em contínuo processo de produção de gelo. Enxuga-se o gelo, faz-se mais gelo. Repetição sem fim, estética da repetição, repetição da violência:

Figura 3 – Performance “A frio” (2017), de Berna Reale. Galeria Nara Roesler.

Figura 4 – Performance “A frio” (2017), de Berna Reale. Galeria Nara Roesler.

Em Angélica Freitas, o corpo é tomado como espaço a ser problematizado e como lócus de representação das (inúmeras) violências às quais a mulher é acometida. Em Berna Reale, o corpo é meio de expressão, denúncia da violência, corpo-protesto sobre o discurso

inaugural da dominação dos corpos que foi imposto às mulheres e a outros corpos. Vozes que podem se expressar, essas mulheres desestruturam a ordem machista e patriarcal. O que pensar, entretanto, de outras mulheres, de outras vozes, de outras insurgências?

A escritora britânica Virginia Woolf, em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, uma reunião de sete artigos escritos a partir do questionamento do papel da mulher na sociedade, demonstra a insegurança a que ela mesma foi submetida ao decidir tornar-se escritora, entre outros desafios encontrados em sua trajetória pessoal. De forma brilhante, ao longo dos textos, Virginia passeia por temas que envolvem trabalho, literatura, educação, machismo e amizade. Queremos destacar o artigo "A posição intelectual das mulheres", no qual a escritora declara:

> Mas o que é necessário não é apenas educação. É que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio e expressar claramente suas diferenças. [...] que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens e, como eles, não precisem recear o ridículo e a condescendência. (WOOLF, 2013, p. 50-51)

Reiteramos, com isso, que os espaços ocupados pelas mulheres que foram citadas nesse artigo, de artistas como Berna Reale, de escritoras como Angélica Freitas e Virginia Woolf, de pensadoras e intelectuais como Judith Butler, Simone de Beauvoir, Maria Lugones, Sandra Almeida, Julia Klein, Tania Rivera e Graciela Ravetti, não são espaços conquistados plenamente, mas sim espaços em conquista, territórios em disputa. É preciso, assim, que ocupando todas as posições, haja uma liberdade para a mulher tal qual há para o homem. Toda uma nova sociedade se decide daí.

PALAVRAS FINAIS/PALAVRAS EM ABERTO

Na literatura, nas artes visuais, no cinema, na música, nas ciências, bem como em outras instâncias sociais, os espaços ocupados por mulheres revelam não só um local a ser preenchido, haja vista a exclusão histórica desses lugares como situados somente para o homem, mas um território de tomada de decisões e questionamentos. Com a palavra em mãos, o que querem essas mulheres? Que narrativas desejam contar?

No caso de Angélica Freitas e Berna Reale, as obras escolhidas perpassam reflexões sobre as violências, simbólicas, gestuais, corpóreas, físicas, que rebocam o corpo feminino como "superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada" (BUTLER, 2003, p. 198). Ademais, tanto nos poemas quanto nas performances, não se trata meramente de uma presença do corpo como definidores dos objetos artísticos em questão, mas, como Angélica Freitas, por meio do próprio ato da escrita, torna o corpo como algo a ser representado; e, como na performance, Berna Reale cria um meio de representação da violência. Na mesma direção, ainda que não tenham sido objeto desse trabalho, diversas outras produções artísticas femininas incidem sobre o desejo de instabilidade frente à história criada e mitificada sobre o que é ser mulher na sociedade.

Contudo, se começamos afirmando que a categoria "mulher" é de difícil definição, do mesmo modo pensamos como problemática a tentativa de resposta para uma possível indagação do que vem a ser uma produção feminina, seja ela artística, científica, política ou cotidiana. Talvez, mais frutífero para a discussão, seja perscrutarmos de que modos essas mulheres constroem seus discursos, verbalizam suas vivências, vivificam suas experiências, indagam seus incômodos e desestabilizam o apagamento/silenciamento das produções oriundas de mulheres.

Por fim, o que nos revela uma obra feita por uma mulher? Se não pensamos que se trata de investigar como uma criação artística seja essencialmente feminina, pois o próprio *ser mulher* não é uma condição singular, mas antes um dado plural, talvez um dos caminhos possíveis seja o de dar voz e espaço para que mulheres criem com total liberdade, e assim possamos perceber que de tudo podem falar, para além dos lugares pré-concebidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpo e escrita. In: *Revista da UFMG*. Belo Horizonte. v.19. n. 1 e 2, jan/dez. 2012, pp. 92-111

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Fatos e mitos. 4ª ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. 2ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 110-127

FREITAS, Angélica. "mulher de vermelho". In: _____. *Um útero é do tamanho de um punho*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 31.

_____. "uma mulher gostava muito de escovar os dentes". In: _____. *Um útero é do tamanho de um punho*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 20.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. 3. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KLEIN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 105-137.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 22, n. 3, set./dez./, 2014, pp. 953-952.

RIVERA, Tania. O retorno do sujeito: Sobre performance e corpo. In: _____. *O avesso do imaginário*. Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 17-45

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002, pp. 45-68.

REALE, Berna. "Rosa púrpura" (2014). Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 10 outubro. 2019.

_____. "A frio" (2017). Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 10 outubro. 2019.

WOOLF, Virginia. A posição intelectual das mulheres. In: _____.*Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, pp. 2013, pp. 33-52.

INSTABILIDADES POÉTICAS EM ANGÉLICA FREITAS E BERNA REALE

●

POETIC INSTABILITIES IN ANGÉLICA FREITAS AND BERNA REALE

DANIEL ALMEIDA MACHADO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, BRASIL

ANGELA MARIA GUIDA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 15/07/2020 ● APROVADO EM 05/09/2020

Abstract

The production of obedient bodies, compressed in a compulsory order of sex / gender / desire, makes the disobedience to such subjection an impulse to create disorders and subversions of identity. But it is possible to tell other stories and forms of (r)existence. In this article, we propose a dialogue between contemporary poetics that destabilize notions such as sex, gender, identity, sexual practices and desire. With this, we seek to demonstrate how Literature, Cinema, Visual Arts, among other artistic manifestations, create instabilities in the logic of the a hegemonic and excluding discourse.

Resumo

A produção de corpos obedientes, compactados em uma ordem compulsória de sexo/gênero/desejo, faz com que a desobediência a tal sujeição crie desordens e subversões da identidade. Mas é possível contar outras histórias e formas de (r)existências. Neste artigo, propomos um diálogo entre poéticas contemporâneas que desestabilizam noções como sexo, gênero, identidade, práticas sexuais e desejo. Buscamos, com isso, demonstrar como a Literatura e as Artes Visuais, entre outras manifestações artísticas, instauram instabilidades na lógica de um discurso hegemônico e excludente.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Literature and visual arts. Body and Subject. Identity.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura e artes visuais. Corpo e Sujeito. Identidade.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

O discurso hegemônico-falocêntrico-ocidental, ao elencar-se como discurso fundador e diretriz máxima para a construção da história, delegou possibilidades e distinções para diferentes corpos. Como consequência de tal constructo, entre outras, há a criação de uma ordem compulsória de sexo/gênero/desejo (BUTLER, 2019a;2019b), na qual é determinado que todo aquele que fuja de tal matriz operante deva ser considerado como um corpo matável (MBEMBE, 2016) e impossibilitado de uma vida digna e justa, direito de qualquer cidadão e cidadã.

Neste sentido, o presente artigo apresenta a incidência de tais corpos no âmbito das artes, mais precisamente, na Literatura e Performance. Para tanto, elencamos os discursos poéticos de Angélica Freitas e Berna Reale a fim de demonstrarmos as instabilidades que suas produções promovem na direção de uma corporalidade e heterossexualidade compulsória.

A metodologia utilizada é de ordem bibliográfica, cotejando, sobretudo, os aportes epistemológicos de Butler (2019a; 2019b), Duque (2017), Lauretis (2019) e Preciado (2019), no campo dos Estudos de Gênero; por artigos do livro **Explosão feminista** (2018), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda; e das colaborações artísticas da escritora gaúcha Angélica Freitas, em **Um útero é do tamanho de um punho** (2017), e da artista visual paraense Berna Reale, nas performances "Vã" (2017) , Fome de leão" (2018a) e "Bi" (2018b).

Desse modo, no desenvolvimento pensaremos em termos como identidade e humanidade e suas implicações para as ideias de "homem" e "mulher". A seguir, demonstraremos por meio dos poemas e performances escolhidos as representações de determinadas instabilidades no que diz respeito às práticas de normatização desses corpos e identidades.

2. IDENTIDADE PARA QUEM?

O preâmbulo de nossas discussões incita um olhar histórico, a fim de pensarmos como o gênero, enquanto dispositivo de poder, promoveu a ausência da mulher em determinados espaços, ou seja, daqueles que não se situam no calabouço doméstico e resignado que se acredita como destino natural para o corpo feminino. Em **Política representativa**, a escritora e roteirista Antonia Pellegrino apresenta um panorama da pouca representatividade de mulheres em cargos políticos no Brasil, constatando que "em pleno 2018, são apenas 55 mulheres entre os 513 parlamentares federais, totalizando 10,7% das cadeiras." (PELLEGRINO, 2018, p. 61). Outrossim, argumenta a autora que:

> Para as mulheres, as coisas "são como são" desde a Grécia Antiga. Na *Política* de Aristóteles, ele define: o espaço da pólis, isto é, a cidade, o espaço público, pertence aos homens. Às mulheres, escravos e animais cabe a *oikós*, o espaço doméstico e familiar. Séculos depois, na autora do Iluminismo, Rousseau corrobora a tese ao publicar *Emílio*, livro que narra como o personagem-título deve se portar socialmente nos novos tempos. O capítulo final do calhamaço é dedicado a Sophie, mulher de Emílio. A primeira regra para seu bom trânsito social é ficar em casa. (PELLEGRINO, 2018, p. 63).

Na mesma direção, Marilena Chauí argumenta que ainda que a Grécia tenha inventado a democracia (ou um esboço da mesma, poderíamos pensar) e a possibilidade da isonomia (isto é, da igualdade perante a lei), o projeto de cidadania não incluía os estrangeiros, escravos, mulheres e crianças (CHAUÍ, 2019). Historicamente, portanto, a gênese de uma sociedade em que direitos fossem criados já previa a exclusão de determinados grupos - não somente o das mulheres -, os quais eram considerados como inaptos à prática política e ao estatuto de ser social de fato.

Avançados diversos séculos, no caso do Brasil, o modelo de um projeto democrático remonta a Constituição de 1988. Apelidada de "Constituição cidadã", haja vista seu caráter de restauração de direitos sociais pós-ditadura, a CRFB/88 foi seminal para a implementação de uma narrativa jurídica que contemplasse mulheres, negros, lgbtqia+, índios e outros grupos dissidentes e anteriormente excluídos. Interessa-nos, neste estudo, essencialmente o debate sobre determinadas relações de sexo/gênero na sociedade e suas implicações, sendo assim, tomemos como exemplo o artigo 5º da CF:

> *Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza,* garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
> I - *homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações*, nos termos desta Constituição; (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988, *grifos nossos*).

A Constituição de 1988, sabiamente, coloca “homens” e “mulheres” como possuidores de direitos e deveres, bem como inicia o referido artigo com o pronome indefinido (que expressa sentido vago) “todos”, reiterando a posição de que não há qualquer interferência identitária que possa restringir direitos como a vida, a liberdade, a igualdade, a segurança, a propriedade, entre outros. No entanto, em nenhum momento a própria lei define o que vem a ser um homem e uma mulher e quais serão os seus papéis na sociedade; são categorias aparentemente esvaziadas de sentido, de pré-determinações. “Todos/as”, supostamente, encaixam-se ali. Aliás, acerca desse “todos”, podemos destacar o caráter colonizador da língua. Como bem assinala Grada Kilomba na carta à edição brasileira de **Memórias da plantação** (2019), é mais que necessário encontrar novas terminologias, novas formas de dizer, a fim de fazer a urgente desmontagem da língua colonial, posto que a língua portuguesa não apresenta nada de neutro e o uso desse “todos” é um exemplo disso.

> No original inglês, o termo subject não tem gênero. No entanto, a sua tradução corrente em português é reduzida ao gênero masculino – o sujeito -, sem permitir variações no gênero feminino - a sujeita – ou nos vários gêneros LGBTQIA+ - xs sujeitxs -, que seriam identificadas como erros ortográficos. É importante compreender o que significa uma identidade não existir na sua própria língua, escrita ou falada, ou ser identificada como um erro. (KILOMBA, 2019, p. 15).

Por conseguinte, não só o ponto de vista terminológico e epistemológico é urgente, mas, se considerarmos os contextos dos séculos XX e XXI, esse último principalmente, em que a evidência de minorias sexuais, raciais e de gênero constituem uma pluralidade cujas vozes se fazem ecoar de maneira mais beligerante e pungente, o estar no mundo desses grupos corrobora para desestabilizar ainda mais noções como a de identidade (homem/mulher, por exemplo), outrora considerada como um espaço estável e unificado. Não obstante, Stuart Hall, em seu texto **Quem precisa da identidade?** (2003), propõe que as “velhas identidades”, historicamente fixas, cedam espaço ao terreno movediço e instável das incertezas, argumentando que:

> as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas, e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. (HALL, 2003, p. 108).

Na direção do que pensa o teórico, é possível considerar que o entendimento de sujeito imbricado no texto constitucional, quer seja ele o de relacionar a identidade como um espaço fragmentado ou sem possíveis delimitações, é transfigurado dialeticamente para a realidade empírica brasileira? Não é o caso. Aqui, pouco se verifica essa consciência, tendo em vista os corpos matáveis de Matheusas, Marielles, Dandaras, Luanas, Gisbertas, Thadeu, Rafael, entre tantos outros. O Brasil, tal qual a **Necropolítica** (2016) pensada por Mbembe, torna-se esse espaço em que as

"tecnologias de destruição tornaram-se mais táteis" (MBEMBE, 2016, p. 141), fazendo com que a categoria de "vida" destine-se somente à determinados corpos (brancos/heterossexuais/cisgêneros/hegemônicos), enquanto que a "morte" ocupe um *locus* para essas vidas citadas (as dissidências e abjeções sociais).

Nesse constructo, advoga Butler (2019a; 2019b) que o fundamento biológico como destino criou uma ordem compulsória de sexo/gênero/desejo, determinando que o pênis fixa um corpo masculino, constrói um homem e que este homem é heterossexual. A mesma causalidade aplica-se para mulheres, ou seja, compreende-se que a vagina corresponde ao corpo feminino, portanto, de uma mulher, e de uma mulher que seja heterossexual. Desse modo, todo aquele ou aquela que não se enquadra em tal sistema é punido/a com violências das mais variadas ordens, como pretexto de desalinharem a "história da humanidade" e a natureza enquanto fim legítimo. O humano, longe de ser uma característica universalmente atribuída, tal qual presume o "todos", da Constituição Federal Brasileira, faz com que o domínio de um "imperativo heterossexual" (BUTLER, 2019b, p. 53) atue na criação de algo que seja "excluído ou banido do próprio domínio do sexo" (BUTLER, 2019, p. 53). A definição de humano perpassa a via de uma cisgeneridade ocidental, na qual, contrapondo Beauvoir (1980), devemos nascer obrigatoriamente homens e mulheres heterossexuais.

Por esse viés, segundo Butler (2019a), mesmo os sistemas jurídicos produzem os sujeitos que passam a representar, agindo como meio de regulamentação e proibição para os corpos que deliberam contra o ideal falocêntrico e a matriz heterossexual do desejo. O *status* do gênero vinculado ao sexo ainda é o ideário permeado em qualquer esfera da sociedade, reiterando a inteligibilidade do gênero com o sexo, a prática sexual e o desejo.

Contudo, se conforme dissemos, há corpos que fogem à regra e aos dispositivos de poder do sexo, queremos pensar onde se situam e como são representados esses corpos dissidentes no âmbito das artes, pensando-as como "tecnologias de gênero" e que atuam "para uma construção diferente de gênero" (LAURETIS, 2019, p. 142). É o propósito de Cassandra Rios, que escrevia a respeito do erotismo e da homossexualidade feminina em plena ditadura militar; da homoafetividade em **Morangos Mofados** (1982), de Caio Fernando de Abreu; dos quadros pintados por Bia Leite, expostos no Queermuseu e injustamente reprimidos por grupos conservadores e da arte participativa e engendrada de Lygia Clark na série **Roupa-corpo-roupa** (1967), ou de **Oração**, canção erótico-profana de Linn da Quebrada:

> Entre a oração e a ereção
> Ora são ora não são
> Unção
> Bênção
> Sem nação
> Mesmo que não nasçam
> Mas vivem e vivem
> E vem (LINN DA QUEBRADA, 2019).

São essas as inscrições, no campo das artes, que constituem o que Teresa de Lauretis considera como as "tecnologias de gênero" (LAURETIS, 2019), pois atuam na revisão de novas representações de gênero e sexualidade. Os exemplos não cessariam

por aqui, conscientes que somos, ao erigir um discurso crítico, das inúmeras possibilidades que o discurso poético emana ao tensionar temas como sexo, gênero, identidades e outras questões sociais. Assim sendo, elencamos apenas algumas das manifestações artísticas contemporâneas que se prontificam a lidar com esses corpos que importam (BUTLER, 2019b) e que subvertem a lógica determinante do sexo/gênero, questionando como "o que foi excluído ou banido do próprio domínio do "sexo" [...] pode de uma só vez ser produzido como um retorno desestabilizador." (BUTLER, 2019b, p. 53).

3. INSTABILIDADES POÉTICAS

Em **Um útero é do tamanho de um punho** (2017), da escritora gaúcha Angélica Freitas, os estereótipos atribuídos ao sexo feminino são combatidos e questionados, fazendo com que a obra se torne uma importante interlocução entre literatura e gênero, e, mais especificamente, a partir de poemas. O livro é dividido em seções, como "uma mulher limpa", "mulher de…", "a mulher é uma construção" e um longo poema com o título da obra. Na seção "a mulher é uma construção", título que por si só já suscita alguns questionamentos, Angélica inicia:

> a mulher é uma construção
> deve ser
>
> a mulher basicamente é pra ser
> um conjunto habitacional
> tudo igual
> tudo rebocado
> só muda a cor
>
> particularmente sou uma mulher
> de tijolos à vista
> nas reuniões sociais tendo a ser
> a mais malvestida
>
> digo que sou jornalista
>
> (a mulher é uma construção com buracos demais
>
> vaza [...] (FREITAS, 2017, p. 45).

O poema inicia com /a mulher é uma construção/, ligando a ideia do gênero enquanto algo que é produzido, ou, nos termos de Butler (2019a; 2019b), *performativamente*[78] produzido. O segundo verso, composto pelo imperativo /deve

[78] Butler pensa no gênero como "constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra" (BUTLER, 2019a, p. 56). Entretanto, a performatividade não é "um ato singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição" (BUTLER, 2019b, p.34).

ser/, reitera não somente o caráter performativo, mas também a compreensão de que o corpo deve corresponder a determinadas "coerências de gênero" (BUTLER, 2019a; 2019b). É o exposto nos versos seguintes, no qual a mulher, comparada a um conjunto habitacional, precisa ser "/tudo igual/ tudo rebocado/só muda a cor/", fato que a torna um gênero inteligível, isto é, que "mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo." (BUTLER, 2019a, p. 43).

Nos versos seguintes, o sujeito rompe com as expectativas do gênero, quando anuncia ser "/uma mulher de tijolos à vista/", e que nas reuniões é "/a mais malvestida/". Aqui, podemos depreender que os tijolos à vista da prática feminina não somente dizem respeito à noção de performatividade, como anuncia o poema, mas compreendem uma relação cujo impulso de revolta é inclusive o próprio modo de se vestir. Preciado já alertava para a capacidade do gênero não ser simplesmente um performativo, mas, sobretudo, prostética, na forma de próteses de gênero. Daí advém a ideia de uma série de *próteses de gênero* (PRECIADO, 2019) que tomam conta da sociedade, como a arquitetura dos banheiros, os espaços públicos, as vestimentas, os medicamentos e toda sorte de códigos biopolíticos e semióticos que reduzem o gênero a fórmulas tais como "rosa = menina / azul = menino", ou ainda, outras tantas sínteses que determinam uma simplificação dos corpos em todas as suas possibilidades.

Nessa perspectiva, ser "malvestida", portanto, subverte o esperado e delegado ao sujeito feminino, que deve pautar-se por determinados códigos de conduta e também de vestimenta, a exemplo da moda, por vezes equiparada como algo apenas desse universo dito feminino. Para Preciado (2019, p. 412), "a "história da humanidade" se beneficiaria se fosse rebatizada como "história das tecnologias", e o sexo e o gênero considerados dispositivos em um sistema tecnológico complexo". Faz parte da complexa maquinaria do sexo e gênero a questão da escolha das roupas, que, longe de meros adereços estéticos, passam e reforçam uma mensagem sobre a própria condição do que é ser mulher. Para determinadas peças, cria-se uma ideia para a sexualidade feminina (santa? promíscua? íntegra? séria?) e maneiras como aquele corpo deve ser *lido*. Um dos slogans do movimento feminista contemporâneo, "meu corpo, minhas regras", visa justamente questionar, entre outras demandas, se à mulher é possível decidir sobre o que se quer vestir, sem que isso seja considerado um convite ou abertura para leituras equivocadas.

O excerto que escolhemos encerra com a constatação de que "/a mulher é uma construção com buracos demais/", e, justamente por isso "/vaza/", denotando que o fundamento para uma identidade fixa e hegemônica, já questionada na seção anterior, segue a exigência de modelos sociais as quais as vivências desses corpos não comportam. No fundamental **O segundo sexo**, publicado pela primeira vez em 1949, Beauvoir já reivindicava a impossibilidade de um denominador comum em relação ao universo feminino e a categoria *mulher*, ideia sintetizada na ainda polêmica conclusão de que "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade [...]" (BEAUVOIR, 1980, p. 9). O que a filósofa propunha é a desvinculação da construção de mulher, tal qual poeticamente reflete Angélica Freitas, como uma ideia estanque e assujeitada às normas de condutas sociais a exemplo da maternidade compulsória, recatez, obediência e amabilidade.

Essa inconsequente procura pelo *eterno feminino* (BEAUVOIR, 1980) e tudo o que o subjaz, ou ideias como uma essência masculina e uma essência feminina são antes dispositivos de poder e de controle (FOUCAULT, 2012) e da própria sexualidade do que uma realidade do sexo, que não prenuncia jamais que o vir a ser/estar no

mundo deva ser carregado de modelos hierárquicos de sujeição e imposição. A ideia do sexo enquanto um dispositivo de poder é igualmente permeada na performance "Vã" (Figura 1)[79], da artista visual paraense Berna Reale e um dos grandes nomes no diálogo entre arte e violência:

Figura 1 - Fotografia de "Vã".

Fonte: Galeria Nara Roesler.

Datada de 2017, "Vã" constitui uma série de fotos em que Berna Reale discute questões como o gênero e o papel da mulher na sociedade. Chama a atenção as luvas de boxe cor-de-rosa, na associação do que a cor tem com o feminino, bem como do cinto de castidade, que reitera os imperativos sociais que ser mulher supostamente deve congregar. Ainda, há de se pensar no material da luva, feita de veludo, que parece alfinetar a ideia da mulher enquanto um ser menos e mais delicado. Se bem lembrarmos dos contrapontos irônicos da música **Cor de rosa choque**, da cantora brasileira Rita Lee, "sexo frágil / não foge à luta". Contudo, nessa luta sem fim, a

[79] É preciso fazer uma distinção entre performance enquanto arte e as performances/performatividades de gênero. Butler (2019a; 2019b) propõe a produção do sexo e do gênero enquanto uma repetição de atos que reiteram a matriz de sexo/gênero/desejo, isto é, que homens e mulheres atuam, por meio da repetição de gestualidades/performances de seus corpos, na criação de uma ordem compulsória de comportamentos esperados para o sexo masculino/homem e para o sexo feminino/mulher. Já na arte da performance, "não basta a presença do corpo para que a verdadeira questão do sujeito se coloque. A performance deve *explicitar uma reflexão poética* que se engate na fugidia condição do sujeito na contemporaneidade" (RIVERA, 2018, p. 24, *grifo nosso*).Portanto, a performatividade de gênero não se confunde com performance artística, embora essa possa colocar, no âmbito de suas discussões, as proposições daquela, como o faz Berna Reale.

boxeadora já entra perdendo, sabendo que o jugo da violência e do poder cria corpos dóceis, domesticados e vigiados (FOUCAULT, 2008). São os corpos vigiados e punidos, cristalizados em uma reiteração desenfreada de disciplinas, em todas as instâncias sociais, na qual o objetivo passa a ser o de "não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade." (FOUCAULT, 2008, p. 70).

Entretanto, se não somente a mulher, mas os sujeitos são construções com buracos demais, a percepção de que o gênero pode ser "incoerente" e agir na contramão da conformidade das regras de inteligibilidade também é exposta no poema "mulher depois":

> queridos pai e mãe
> tô escrevendo da tailândia
> é um país fascinante
> tem até elefante
> e umas praias bem bacanas
>
> mas tô aqui por outras coisas
> embora adore fazer turismo
> pai, lembra quando você dizia
> que eu parecia uma guria
> e a mãe pedia: deixem disso?
>
> pois agora eu virei mulher
> me operei e virei mulher
> não precisa me aceitar
> não precisa nem me olhar
> mas agora eu sou mulher (FREITAS, 2017, p. 35)

Em **Corpos que importam** (2019b), Butler amplia a discussão iniciada por **Problemas de gênero** (2019a) de que sexo/gênero são construções elaboradas no funcionamento do contrato heterrosexual e do sustentamento do discurso hegemônico (branco/hétero/falocêntrico). A materialidade do sexo, tal qual a do gênero, é uma imposição, violência das mais cruentas no curso da humanidade e que proclama a distinção entre corpos que importam e aqueles que não importam, corpos que seguem o padrão e aqueles que se tornam desviantes. Para Butler:

> Na verdade, a construção do gênero opera apelando para os meios de *exclusão*, de forma tal que o humano não é produzido sobre e contra o inumano, mas por meio de um conjunto de forclusões, supressões radicais às quais se nega, estritamente falando, a possibilidade de articulação cultural. Portanto, não é suficiente afirmar que os seres humanos são construções, pois a construção do humano também é operação diferencial que produz o mais ou menos "humano", o inumano, o inconcebível. (BUTLER, 2019b, p. 25).

É partícipe de tal exclusão e colocado na categoria de "menos humano", por exemplo, o sujeito de "mulher depois". Marcada pelas memórias de infância "/pai, lembra quando você dizia / que eu parecia uma guria/", seu objeto de desejo é tornar-se mulher, mesmo que seja essa "mulher depois". Sua resposta, vinda da Tailândia (mundialmente famosa pelas cirurgias de redesignação sexual), tem um propósito específico "/mas to aqui por outras coisas/", que é exclusivamente o de tentar apagar um passado de violências e implicações por meio daquilo que deseja "/pois agora eu virei mulher / me operei e virei mulher/".

Sem direito a concessões, o sujeito termina sua trajetória com a certeza do agora e do sonho conquistado, onde a suprema felicidade não é mais *virar*, mas *ser* aquilo que sonhou "/ não precisa me olhar / não precisa me aceitar / mas agora eu sou mulher/". Em um certo sentido, nos faz lembrar do aforismo da personagem Agrado, do filme espanhol **Tudo sobre minha mãe** (ALMODÓVAR, 1999, minutagem 1h15min10'), ao confessar para uma plateia a respeito das diversas cirurgias as quais submeteu-se: "Ficamos mais autênticas quanto mais nos parecemos com aquilo que sonhamos que somos".

No caso do poema, bem como da confissão de Agrado, poderíamos nos perguntar se o gesto voluntário de passar pela operação constituiria a ação última de ser mulher, marcado pelo advérbio de tempo *depois*, que parece instaurar uma fase pré-cirúrgica de não ser mulher e uma pós-cirúrgica de finalmente tornar-se uma. Ora, dados os aportes teóricos de Butler (2019a;2019b), Preciado (2019), e das amplas discussões travadas pelos Estudos de Gênero, sabe-se que a biologia/natureza dos corpos não é o destino - o que Preciado (2019) chamaria de uma ideia de contrassexualidade -, logo a mulher do poema, do ponto de vista ético e enquanto sujeito, já poderia e deveria ser considerada uma mulher antes mesmo do poema, já que a própria transexualidade não é uma concepção universal em que uma cirurgia fosse a condição necessária para todas as experiências trans. No entanto, o que parece estar em jogo para além do desejo e sob a ótica da insegurança de ser um corpo desviante da lógica hegemônica, é a questão de *passabilidade*.

Em **Gêneros Incríveis** (2017), Duque analisa as experiências do (não) passar por homem e mulher no contexto das vivências travestis e transsexuais. A passabilidade, mais do que mero efeito de reconhecimento de si e do outro, é uma afirmação de (r)existência para quem passa e propõe uma dupla-deslocação: a do "sujeito passável" e a de quem reconhece aquela passabilidade enquanto performance na suposta coerência de sexo/gênero/desejo. Tanto no poema quanto na película, a operação talvez possa confirmar mais um estágio do *passar por* mulher, no qual o órgão sexual confere não só identidade, mas uma segurança para esse corpo abjeto. Do ponto de vista da insegurança face às múltiplas violências do cotidiano, "Fome de leão" (Figura 2), de Berna Reale, igualmente desloca o olhar sobre o corpo de uma mulher trans, reconhecendo-a como uma vida que importa e cuja existência é ameaçada pelos discursos vigentes da intolerância:

Figura 2 - "Fome de leão".

Fonte: Galeria Nara Roesler.

Ainda na proposição da aceitação de gênero e de corpos que importam, em “Bi” (Figuras 3 e 4), Berna cria uma personagem não-binária, que caminha pelas ruas de Belém com sua pele cor-de-rosa e seios e saco escrotal avantajados. Para a artista: “Bi é uma personagem que foi criada para falar de assuntos relacionados a preconceito, principalmente de gênero, do que é o feminino, masculino, trans. Ela foi criada para falar de questões sociais”. (REALE, 2019)

Figura 3 - Fotografia da performance “Bi”.

Fonte: Galeria Nara Roesler.

Figura 4 - Fotografia da performance “Bi”.

Fonte: Galeria Nara Roesler.

Se, conforme Preciado, no contrato contrassexual “os corpos reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes” (PRECIADO, 2019, p. 411), talvez “Bi” seja, ainda que de um ponto de vista metafísico, um expoente máximo da radicalidade do contrato contrassexual, um corpo sem distinção de sexo/gênero e bem adiante dos binómios homem/mulher, masculino/feminino, um protótipo do “Ciborgue” idealizado pela filósofa Donna Haraway: “uma criatura de um mundo pós-gênero” (2019, p. 159). (Re)considerar que as vidas poderiam ser vidas outras, caso a imposição dos padrões de gêneros fosse deixada de lado, é convocar a formação de um mundo mais plural, justo e democrático. A performance em si carrega uma promessa de um futuro porvir, que nos força a “rearticular radicalmente aquilo que determina quais corpos importam [matter], quais modos de vida contam como “vida”, quais vidas vale a pena proteger e salvar” (BUTLER, 2019b, p. 41). O próprio título da obra “Bi”, a nosso ver, ironiza, critica e caminha na contramão do pensamento de gênero binário e nos convoca à reflexão acerca de categorias hegemônicas que não fazem nada além de solapar a gentidade-identidade-alteridade de quem caminha pelas ruas das cidades apenas querendo existir, ou apenas (re)existir. A passagem de um plano biológico para um estado contrassexual, como pensa Preciado (2019), em que cheguemos ao “fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros” (p. 411), é pedir demais?

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do gênero por via das tecnologias, embora comumente circunscrita em técnicas de controle social, encontra nos poemas e performances escolhidos uma proposição outra, que exige uma nova visão ética. Consoante Lauretis,

essas novas práticas "podem também contribuir para a construção de gênero, e seus efeitos ocorrem ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação." (2019, p. 142). Tanto no texto literário e performático, respectivamente, com Angélica Freitas e Berna Reale, somos convidados/as a enxergar o gênero por uma nova ótica, que questiona e combate as narrativas hegemônicas com as quais estamos acostumados/as a crescer e reproduzir, como ideias naturais e incontornáveis.

Outrossim, é no campo das artes que pensamos que um dos diálogos mais frutíferos pode ocorrer, haja vista a natureza compósita do discurso poético, que busca abranger não só os diversos campos do conhecimento, mas também abarcar as problemáticas sociais inerentes a sua própria constituição, crendo na arte como a interpelação para mundos possíveis. Ademais, como adverte Kuhnert (2018) em **Explosão Feminista**, as implicaturas da presença do corpo e das relações de gênero constituem terreno fértil não só na literatura e nas artes visuais, mas no teatro, na música, nas mídias e nas mais diversas linguagens poéticas/artísticas contemporâneas. Se é possível pensar em novas ideias para o que vem a ser o humano, que possamos deixar que a arte nos mostre esses novos caminhos, histórias, resistências e vivências.

Por enquanto, se as diferenças constituem um *locus* de resistência, em que a fome de viver dos gêneros não inteligíveis é movimento de força para seguirmos crendo na possibilidade de mudanças, que façamos do universo artístico um dos espaços por excelência de tal insurreição. Desse levante, talvez descubramos que pouco podemos, mas quem sabe pensemos em duas lições indispensáveis: a recusa das subordinações e a abertura a epistemologias e corpos outros.

Referências

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 22 mar. 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida. 2a ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 18a ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam.** Trad. Veronica Daminelli; Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo edições, 2019b.

CLARK, Lygia. "Roupa-corpo-roupa", 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zw4jNKyA4RM>. Acesso em: 22 mar. 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. (Orgs.). ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUI-BERLINCK, Luciana. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

DUQUE, Tiago. **Gêneros incríveis**: um estudo sócio-antropológico sobre as experiências de não passar por homem e/ou mulher. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 25. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 35. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

FREITAS, Angélica. a mulher é uma construção. *In*: _____. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 35

FREITAS, Angélica. mulher depois. *In*: _____. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p. 45.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 103-133.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 157-210.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUHNERT, Duda. Nas Artes. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 75-104.

LEE, RITA. **Cor de Rosa Choque**, 1982. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/rita-lee/48504/>. Acesso em: 12 set. 2020.

LINN DA QUEBRADA. **Oração**, 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/oracao/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *In*: **Artes & Ensaios**, v. 32, 2016, pp. 123-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 22 mar. 2020.

PELLEGRINO, Antonia. Política representativa. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 61-72.

PRECIADO, Paul. O que é contrassexualidade? *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de janeiro: Bazar do Tempo, 2019a, p. 411-419.

RIVERA, Tania. "O retorno do sujeito: Sobre performance e corpo". In: _____. *O avesso do imaginário*. Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: SESI-SP, 2018, p. 17-45.

REALE, Berna. Vã, 2017. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 22 mar. 2020.

REALE, Berna. Fome de leão, 2018a. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 22 mar. 2020.

REALE, Berna. Bi, 2018b. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 22 mar. 2020.

REALE, Berna. Berna Reale apresenta novo projeto sobre aceitação de gênero. Entrevista concedida a Lucas Costa, 2019. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/berna-reale-apresenta-novo-projeto-sobre-aceita%C3%A7%C3%A3o-de-g%C3%AAnero-1.52031>. Acesso em: 22 mar. 2020.

TUDO sobre minha mãe. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha: El deseo, 1999. (101 min.).

Para citar este artigo

MACHADO, D. A.; GUIDA, A. M. Instabilidades poéticas em Angélicas Freitas e Berna Reale. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli,** Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 367-383.

Os Autores

DANIEL ALMEIDA MACHADO é mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens/FAALC (UFMS).

ANGELA MARIA GUIDA é doutora em Ciência da Literatura/Poética (UFRJ). Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens/FAALC (UFMS).

3.4 Seis poetisas hoje

SEIS POETISAS HOJE

RESUMO: Com a publicação de *26 poetas hoje* (1976) e *Esses poetas:* uma antologia dos anos 90 (1998), Heloisa Buarque de Hollanda legou ao público leitor brasileiro a oportunidade de conhecer uma produção literária até então desconhecida, especificamente no que diz respeito à poesia. Dentre os escritores e escritoras selecionados/as encontrava-se Ana Cristina Cesar, ícone de uma geração marginal, cuja literatura influenciou uma legião de leitores e leitoras. Na direção do gesto suscitado por Hollanda (1976;1998), o presente artigo propõe mapear seis poetisas brasileiras contemporâneas,

tendo como critério de seleção pensar aquelas que produzem sua literatura não só influenciadas pela produção poética de Ana C., mas que desejam firmar-se como voz insurgente na poesia de autoria feminina. Desse modo, esperamos contribuir para identificar a presença da mulher escritora de poesia no século XXI, preenchendo espaços que a lógica hegemônica e falocêntrica ainda visa apagar e/ou questionar.
PALAVRAS-CHAVE: Mulheres na literatura; Literatura brasileira contemporânea; Poesia

SIX POETISTS TODAY

ABSTRACT: With the publication of *26 poets today* (1976) and *Those poets*: an anthology of the 90s (1998), Heloisa Buarque de Hollanda bequeathed to the Brazilian reader public the opportunity of experiencing a literary production little known, specifically with regard to poetry. Among the selected writers was Ana Cristina Cesar, marginal generation icon, whose literature influenced a legion of readers. In the direction of the gesture raised by Hollanda (1976;1998), the present article proposes to map six contemporary Brazilian poetists, having as selection criteria to think those who produce their literature not only just influenced by the poetic production of Ana C., but who wish to establish as an insurgent voice in poetry written by women. In this way, we hope to contribute to identifying the presence of the female poetry writer in the 21st century, filling spaces that the hegemonic and phallocentric logic still aims to erase and / or question.
KEYWORDS: Women in literature; Contemporary Brazilian literature; Poetry

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite
tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite
tenho uma vida branca
e limpa à minha espera.
Ana Cristina César

No documentário *Bruta aventura em versos* (2011), dirigido por Letícia Simões e destinado a contemplar uma das grandes vozes da poesia brasileira – Ana Cristina Cesar – a pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda comenta como foi ousada sua atitude, em pleno contexto ditatorial no Brasil, de reunir poetas e poetisas que eram, em sua maioria, desconhecidos/as pelo público leitor, entre os/as quais constava a própria Ana C., na antologia de 1978 *26 poetas hoje*. Essa geração da poesia brasileira, sob a alcunha de uma geração mimeógrafo ou marginal, que produzia sua escrita como movimento contrário ao abafamento de vozes vigente nos anos de chumbo, legou ao país diversos nomes de peso como Chacal, Torquato Neto, Waly Salomão e o grande ícone da poesia marginal dos anos 1970 no Rio de Janeiro: Ana Cristina Cesar.

Dona de uma dicção muito particular, que acreditava na literatura como fingimento[80], Ana C. soube utilizar da intimidade como retórica e criar "o prazer do pacto secreto com seu interlocutor" (HOLLANDA, 2013, pp. 450-451). Nas palavras do amigo poeta Caio Fernando Abreu: "Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura" (ABREU, 2013, p. 446), fazendo com que seus poemas adquiram o tom de um diário, em que o próprio e o alheio se mesclem e o possível e o imaginado se confundam. Da leitura de sua obra, talvez o leitor faça como a poetisa contemporânea Angélica Freitas, em poema escrito em 2016, ano em que Ana C. foi homenageada pela Festa Literária de Paraty (Flip), e se questione: "quem é ela / o que é isto / quem sou eu" (FREITAS, 2016, s/p).

Diante de uma poesia que clama que "é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço" (CESAR, 2013, p. 17) ou que declara que "as mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios" (CESAR, 2013, p. 87), diversas dissertações e teses foram feitas sobre a produção da autora, bem como a totalidade de sua obra foi reunida em 2013 pela Companhia das Letras na coletânea *Poética*. No entanto, chama-nos atenção pensar qual teria sido o impacto, no plano da literatura, do "efeito Ana C.". Nesse sentido, Julia Klein no artigo "Na poesia", parte integrante do livro-ocupação *Explosão feminista* (2018), afirma:

> Já é quase senso comum dizer que a obra de Ana C. foi o solo da poética das principais poetas contemporâneas do país: **Alice Sant'Anna, Marilia Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe. Essas poetas me parecer sem as herdeiras mais imediatas do "efeito Ana C."** e trabalham - ou são lidas - nesse diapasão. (KLEIN, 2018, p. 105, grifo nosso)

Assim, a ideia deste artigo, tendo como mote inicial a perspectiva de leitura feita por Klein (2018) e a atitude de Heloisa Buarque de Hollanda com *26 poetas hoje* em 1976 e *Esses poetas*[81] em 1998, antologias que mesclavam literaturas de autoria masculina e feminina, é focalizar a escritura poética contemporânea das seis escritoras citadas - Alice Sant'Anna, Marilia Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe - localizando a existência de uma tal "nota feminina na literatura" (WOOLF, 2013, p. 21), isto

[80] A exemplo disso, Heloisa Buarque de Hollanda relembra um episódio curioso em *Bruta Aventura em versos* (2011). Ana era obcecada por enviar cartas durante suas viagens e, a pedido de Heloisa, foi incitada a escrever uma "cartona". Dessa brincadeira surgiu a obra *Correspondência completa* (1979), e que na edição original Ana Cristina Cesar colocou como se houvesse uma segunda edição (que nunca havia existido). Por anos a fio, leitores e leitoras da autora procuraram a fictícia primeira edição.

[81] Em 1998, Heloisa repete o gesto da década de 70 e propõe um novo apanhado da poesia brasileira, agora feita nas décadas de 80 e 90, com a publicação de *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90.

é, de que "tendo encontrado voz própria, as mulheres têm algo a dizer" (WOOLF, 2013, p. 23) e com isso transpõem para o universo da escrita a urgência de uma voz que foi historicamente negada. Trata-se, sobretudo, de aproximar o/a leitor/a de uma nova leva de escritoras, às quais demonstram que a poesia brasileira escrita por mulheres no século XXI, em suas mais variadas vertentes, encontra-se viva e atuante.

A definição/seleção arriscada

Como Heloisa Buarque de Hollanda adverte na introdução de suas organizações mais recentes, *Explosão feminista* (2018), *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais (2019a) e *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto (2019b), o feminismo atual passa por uma quarta onda[82], na qual ideias como o "local de fala", a "representatividade" e a "diferença" fazem com que o movimento feminista não possa mais ser enxergado, como antigamente, em uma perspectiva singular. Hoje se pensa em femininos/feminismos em toda sua acepção plural e ontológica.

De tal modo, na esteira da multiplicidade de vozes, identificar um feminismo na poesia não significa que haja uma unicidade de sentido ou que a formulação de uma estética esteja necessariamente comprometida com uma determinada política ou visão de mundo e que uma nova realidade possa ser criada a partir dali. A esse respeito, em sua famosa entrevista concedida em 1977 para a TV Cultura, Clarice Lispector ao comentar sobre o caso do bandido "mineirinho", morto pela polícia com treze tiros e que fez com que a autora escrevesse um conto com o pseudônimo do sujeito massacrado, fez questão de pontuar que sua literatura em nada alteraria a ordem das coisas. A realidade empírica, em toda sua cruel e sufocante brutalidade, seguiria seu rumo deixando com que muitos outros mineirinhos surgissem.

Na mesma direção, em uma entrevista de 1975 intitulada "Porque sou feminista", Simone de Beauvoir não hesitou, ao ser questionada se a obra *O segundo sexo* (1949) era feminista, em precisar que aquilo que havia escrito tinha um caráter, acima de tudo, de teoria, portanto, deveria ser lida como um estudo teórico. A filósofa ainda sinaliza que é a recepção que pode orientar outros rumos, como foi o caso do movimento feminista francês/ocidental que utilizou de seu livro como uma espécie de bíblia do feminismo e matriz para repensar as relações de gênero à época de seu lançamento e em décadas posteriores.

No caso do discurso artístico, em "Nas artes", Duda Kuhnert (2018) recolhe o depoimento de artistas e pesquisadoras como Roberta Barros, Camila Bacellar, Jacqueline Vasconcelos, Priscila Rezende, Virginia de Medeiros, Daniela Mattos e Panmela Castro e percebe que "nas infinitas nuances entre arte e feminismo" (KUHNERT, 2018, p. 78) não há um consenso em relação a uma definição sempre arriscada que permita unir estética e política, pelo contrário, "vê-se até hoje, em meio às representações dessa quarta e explosiva onda feminista jovem, alguma hesitação" (KUHNERT, 2018, p. 75).

Em se tratando especificamente da poesia, Klein (2018) considera que podemos pensar, com o cuidado necessário, em "poetas do feminismo, e não necessariamente poetas

[82] A primeira onda corresponde à luta pelos direitos civis, no final do século XIX e início do XX; a segunda, na esteira do movimento estudantil da década de 60, reivindicava o direito ao corpo e a liberdade sexual; e em seguida, com a terceira onda, há o direito ao pensamento e a consolidação de um pensamento feminista mais consolidado em termos acadêmicos e enquanto produção de discurso científico. Por fim, a quarta onda, concernente ao século XXI e com o advento da internet, traz à tona a necessidade de que a mulher seja ouvida e o corpo cede lugar de objeto de pesquisa para instrumento de comunicação e plataforma de denúncia.

feministas, porque essa denominação é mais complexa do que aparenta" (KLEIN, 2018, p. 106). Mais do que lidar com nomenclaturas ou princípios de classificação, interessa-nos, principalmente, convocar a presença, questionando com isso o apagamento feminino e a consequente ocupação da literatura como um espaço majoritariamente masculino, tal qual todos outros espaços sociais foram historicamente construídos. De todo modo:

> Mesmo quando o feminismo não aparece tematizado ou refletido numa dicção mais ousada, infalivelmente ecoa como uma espécie de fecundação subterrânea do poema, ainda que isso não seja muito visível no texto. (KLEIN, 2018, p. 106)

Ao considerarmos que a ideia de nação brasileira (e de mundo) projetou a supremacia de uma escritura masculina em detrimento da feminina e a consequente invisibilidade dessa (DUARTE, 2019b; SCHMIDT, 2019b), é possível pensar que o ato de escrita por si só configura como uma conquista do feminismo e uma nova configuração de mundo[83]. Em "A nota feminina na literatura", texto publicado em 1905, Virginia Woolf nos lembra que Jane Austen, por exemplo, "teria de esconder seus escritos embaixo de um livro quando alguém entrava na sala, e Charlotte Brontë teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas" (WOOLF, 2013 [1905], p. 27). Para a mulher, a liberdade de escrita instaura-se enquanto conquista, ainda que saibamos que é longo o caminho para uma efetiva emancipação política da condição da mulher na sociedade.

Seja como for, a instabilidade no terreno que busca pensar uma literatura feita por mulheres no século XXI atua, na verdade, mais como autodeterminação do que complicação. Precipuamente, se não há um "eterno feminino" e uma essência do que é ser mulher (BEAUVOIR, 1980), é igualmente inconcebível delimitar algo como o denominador comum na poesia feita por mulheres. É *literatura feminina* enquanto contestação de um espaço que foi rejeitado e demarcação de um terreno e somente *literatura* enquanto criação poética. Como veremos a seguir, com o exemplo das poetisas selecionadas, as diferenças de escrita e de temas nos mostra que uma mulher escritora possui o direito e a capacidade de tudo dizer, sem que se haja a necessidade de nomear sua literatura enquanto feminista. Seis escritoras, seis universos literários distintos (ainda que correlatos em alguns momentos).

Até segunda ordem não me impeça de escrever

Conforme a proposta de Klein (2018), portanto, nos rastros de uma poesia influenciada pelo fazer poético, na década de 70, de Ana Cristina Cesar, percebemos na poesia das escritoras selecionadas o uso de uma linguagem livre, de tom aparentemente descompromissado e, por vezes, agressivo. De modo descontínuo, confunde-se a prosa com o verso, o relato do dia-a-dia com a percepção atenta do mundo, na mescla do banal e do cotidiano. A agitação do mundo contemporâneo (líquido? pós-moderno? reflexivo? tardio?), marcadamente ávido pela mobilidade e rapidez, cede espaço para um olhar enviesado pela

[83] Lembremos o episódio em que Virginia Woolf escreve um artigo contrapondo as visões de um escritor inglês, Arnold Bennet, que publicou em 1920 uma coletânea intitulada *Nossas mulheres*: capítulos sobre as discórdias entre os sexos (1920) propondo que as mulheres eram intelectualmente inferiores aos homens. Virginia questiona não só a visão do autor, mas propõe que a história ocidental é marcada por um silenciamento de vozes femininas: "Para explicar a ausência completa não só de boas, mas também de más escritoras, não consigo conceber nenhuma razão a não ser alguma restrição externa a suas capacidades [...] **Por que, a não ser que estivessem forçosamente proibidas, não expressaram esses talentos na literatura, na música ou na pintura?**" (WOOLF, 2013, p. 47, grifo nosso).

contemplação do mundo. Há todo um universo que se transforma, que é colocado no poema com calma e apreciação.

Na poesia de Alice Sant'Anna, por exemplo, o tédio de uma discussão decompõe-se em palco para a criativa imaginação da poetisa. O que aconteceria se um animal imaginário invadisse aquele momento? "UM ENORME RABO DE BALEIA / cruzaria a sala neste momento" (SANT'ANNA, 2013, p. 7). São criados diversos deslocamentos e o prazer de uma visão inusitada, que lida com a inquietude para o mínimo das coisas:

> aqui dá muito formiga saúva, s. disse
> a verdadeira praga do brasil (quem disse?)
> a formiga rainha é maior que as outras
> e todas dependem dela de suas ordens
> quando ela morre todas as outras morrem
> por isso a melhor solução pra acabar com a praga
> é matar a rainha
> ela já nasce rainha?
> como as outras são capazes de reconhecê-la?
> s. não soube responder ou se distraiu
> esmagando um inseto
> com a ponta da bengala (SANT'ANNA, 2013, p. 14)

Como dito, nota-se um imagético comum, ora em contato com o urbano ou com a própria natureza, haja vista a observação de formigas que passam pelo ambiente descrito. O poema adquire tom de conversa, marcado pelos questionamentos e uma construção quase fática, que interroga o interlocutor. Mesmo sem uma proposição ativista ou panfletária, *a priori*, ainda sim o poema suscita interrogações importantes, como quando o eu lírico questiona se a formiga já nasceu com aquela posição "ela já nasce rainha?", tornando possível pensar nas ocupações involuntárias como papéis sociais, ou seja, compulsórias. Qual seria o fardo de uma formiga que já nasce predestinada a ser vista como uma rainha ou também o seu contrário? O que podem fazer as outras formigas, ao reconhecer tal posição? Contudo, a poesia de Alice, e veremos com as outras poetisas, preocupa-se mais com a "apreensão das microssutilezas do movimento aliada à premência do olhar", como Heloisa Buarque de Hollanda bem observa na orelha de *Rabo de Baleia*[84] (2013). A mesma delicadeza Alice transfere em *Pé de Ouvido* (2016), ainda mais consciente da poética como inflexão e meditação de questionamentos aparente banais, como quando questiona "[...] a diferença entre solitude / e loneliness qual é? [...]" (SANT'ANNA, 2016, p. 16), ou ao pensar em sua própria jornada:

> [...] se tivesse nascido
> em outro país a voz seria outra
> e as coisas que escreve e pensa
> também seriam outras [...] (SANT'ANNA, 2016, p. 17)

A reflexão do fazer literário, aliada à percepção de que se escreve porque se quer ser escritora, encontra-se igualmente na poética de Marília Garcia e seu *Um teste de resistores* (2014). Próximo de um diário, o livro concede a/o leitor/a a aproximação com diversos momentos cômicos e particulares, como a descoberta de um passaporte vencido em uma viagem para Bélgica, os filmes assistidos por Marília (de Godard ou Akerman) e as

[84] Escolhido na categoria poesia em 2013 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

discussões travadas a partir dos textos que lê (Ana C., Wisława Szymborska, Kafka, entre outros). Uma incrível e, ao mesmo tempo, estranha sensação de proximidade com o fazer poético e com a intimidade de Garcia, sensações às quais fazem com que nos sintamos parte de seus versos.

> talvez seja difícil falar de poesia
> porque em geral tentamos falar desse processo
> a partir de algo que não é processo
> e o processo escapa porque
> ao falar dele
> já não estou nele estou do outro lado (GARCIA, 2016 [2014], p. 32)

Uma poesia que reflete o seu próprio processo e, em conformidade com Ana C. que olha "por muito tempo o corpo de um poema" (CESAR, 2013, p. 19). Como atingi-lo, como fazê-lo, como denominá-lo? Nesse ínterim, sabemos que já estamos "/do outro lado/". Não obstante, o cunho metalinguístico e a captura do *instante* permeiam o premiado *Câmera lenta* (2017)[85], cujo título denota uma chave de compreensão para uma poesia novamente preocupada com o fazer poético e com a apreensão do movimento, tornando-o fixo enquanto matéria de poesia.

> antes de chegar
> ela me disse que o quarto era iluminado.
> "é difícil olhar as coisas
> diretamente", penso.
> são muito luminosas ou muito
> escuras.
> no teto tem uma claraboia
> e todos os dias às 10h
> pergunto:
> *como ver este instante*
> *passando?* sempre tinha tentado
> pular as etapas da vida
> e apagar o *entre*.
> como atravessar os meses neste lugar
> e *ver* o que acontece?
> a fotografia divide o futuro
> e passado - seria possível ver o que
> está no meio? (GARCIA, 2017, p. 44)

A busca por um *entre* denota uma poesia que, embora seja construída em linguagem simples, evoca a envergadura de leituras, inclusive, filosóficas, providas de uma profundidade que sustenta a potência das autoras. Assim sendo, não nos parece possível pensar que nesses poemas, quer sejam destituídos de um temário político per se, exclua-se que muito do que vêm sendo escrito pelas mulheres configura um trabalho poético distinto e elegante. De fato, "não se terá um grande Newton enquanto não se gerar um número considerável de pequenos Newtons" (WOOLF, 2013 [1920], p. 49), isto é, torna-se necessário ceder cada vez mais espaço para que novas escritoras surjam, a fim de que se quebre o estereótipo de que o espaço doméstico ou as "ficções reguladoras" (BUTLER, 2019, p. 70) do gênero consolidem um

[85] Ganhador do Oceanos - Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa de 2018.

determinado padrão de "mulher" e desconsiderem os momentos de excelência da dicção feminina na poesia brasileira.

Em se tratando de novos olhares, a reconfiguração do espaço da casa é a proposta de Ana Martins Marques em *Como se fosse a casa* (uma correspondência), publicado em 2017. O livro é resultado de uma série de correspondências trocadas entre o poeta Eduardo Jorge e Ana Martins Marques, durante o período em que ela morou no apartamento dele no Edifício JK, projetado em 1952 por Oscar Niemeyer. De maneira singela e poética, se pensamos cotidianamente que as paredes têm ouvidos, aprendemos com Ana que elas também podem suscitar leituras poéticas, como a escritora demonstra ao transformar o mundo da casa em um mundo do texto.

> Ela procura estudar o modo como a luz se distribui
> pelos cômodos a certas horas
> e dar-se conta dos pontos de convívio entre o dentro
> e o fora, o trânsito pesado nas horas comerciais
> a rapidez dos ruídos os acidentes de percurso
> sua imagem refletida que vem sujar ainda mais as janelas
> que ela não sabe limpar
> uma casa, uma membrana entre o corpo e a noite
> um filtro para as formas do mundo
> anteparo contra os golpes do dia, onde as vigas
> se põem a cantar
> ela aqui se sente mais exposta
> mais exterior do que interior
> como se a casa não fosse doméstica
> como se morar fosse uma afronta
> à intensidade do dia (MARQUES, 2017, p. 11)

Os cômodos de uma casa podem ganhar outra forma, outra experiência, novas narrativas, avessas àquelas que prefiguram o espaço do lar como essencialmente feminino ou um ambiente enclausurante. Com a escrita de *Um teto todo seu* (1928), Virginia Woolf anunciava "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção" (WOOLF, 2004 [1928], p. 8). Todavia, mesmo que não se tenha a casa, possuindo a mínima liberdade que seja, afinal, no caso de Ana Martins Marques a casa não era sua, a mulher ainda pode dedicar-se a caminhos até então desconhecidos "/como se a casa não fosse doméstica / como se morar fosse uma afronta". O olhar poético de Ana Martins Marques, cingido por uma predisposição às sutilezas da vida e dos espaços, já fora percebido em *O livro das semelhanças*[86] (2015). Como dito anteriormente nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda, se Ana Cristina Cesar estabelecia com o interlocutor "o prazer do pacto secreto" (HOLLANDA, 2013, p. 450), Ana Martins Marques convida-o se estiver receoso, incita-o para que faça da poesia a sua habitação:

> **Primeiro poema**
>
> O primeiro verso é o mais difícil
> o leitor está à porta
> não sabe ainda se entra
> ou só espia

[86] Escolhido na categoria poesia em 2015 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

se se lança ao livro
ou finalmente encara
o dia

o dia: contas a pagar
correspondência atrasada
congestionamentos
xícaras sujas

aqui ao menos não encontrarás,
leitor,
xícaras sujas (MARQUES, 2015, p. 18)

Entregar-se à leitura do poema é se esquecer da agitação do mundo "/contas a pagar/ correspondência atrasada / congestionamentos / xícaras sujas", e perceber o mundo reconstituido por meio de palavras poéticas. Atitude difícil, na medida em que somos bombardeados pelo excesso de imagens e palavras, não necessariamente de poesia, em meio às redes sociais - *facebook*, *instagram*, *twitter*, *whatsapp* - que paulatinamente nos comprovam que o excesso da fala, por vezes mais corroboram para um distanciamento do que uma verdadeira comunicação.

No entanto, a geração atual da poesia brasileira é conectada com os meios digitais e por vezes utiliza-os enquanto plataformas de expressão, por meio de blogs ou perfis em que possam divulgar seus trabalhos, alimentando a internet com a divulgação de seus poemas. É o caso de Bruna Beber, que já teve blogs em que publicava os poemas escritos. De acordo com Bruna: "Uso mais como ferramenta de divulgação, articulação e troca de informações e ideias, e por meio da internet conheço, também, outros escritores e seus trabalhos" (BEBER, 2013a, s/p). A manutenção de blogs, embora não mais praticada pela poetisa, demonstra a sagacidade de uma leva de mulheres literatas que se aproveitam de todas as formas para se fazerem ouvidas e que podem ver seus trabalhos compartilhados nas mais diversas instâncias da internet, como é o caso do poema de Bruna "romance em doze linhas", de *Rua da Padaria* (2013b):

romance em doze linhas

quanto falta pra gente se ver hoje
quanto falta pra gente se ver logo
quanto falta pra gente se ver todo dia
quanto falta pra gente se ver pra sempre
quanto falta pra gente se ver dia sim dia não
quanto falta pra gente se ver às vezes
quanto falta pra gente se ver cada vez menos
quanto falta pra gente não querer se ver
quanto falta pra gente não querer se ver nunca mais
quanto falta pra gente se ver e fingiu que não se viu
quanto falta pra gente se ver e não se reconhecer
quanto falta pra gente se ver e nem lembrar que um dia se conheceu. (BEBER, 2013b, p. 27)

Do momento entusiasta da paixão à dissolução do relacionamento, como é o caso de "romance de doze linhas", a poesia de Bruna também passeia pelo sabor das memórias

vividas com a descoberta de si, embaladas não pelo sentimento de nostalgia ou arrependimento, mas pela vontade de interiorização do que se passou e, motivada pelo olhar literário, simplesmente escrever. Ato de escrita que pode coincidir com uma maior reflexão sobre a própria vida, na difícil missão que é viver e tornar-se aquilo que se quer ser:

> É sobre conseguir chegar naquilo que eu sou
> E cada vez mais perto daquilo que sou com alegria
> É uma camisa de força do avesso
> Muito boa para o mergulho. (BEBER, 2017, p. 32)

Há também espaço para a ironia e a acidez com um tom que flerta com o tragicômico, da qual Angélica Freitas é uma grande representante. Com seu livro de estreia, *Rilke Shake* (2007), a autora já brincava com a tradição literária, haja vista inclusive o título da obra que nos remete ao poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926) ou no poema que abre o livro: "ah, sim, shakespeare é muito bom, / mas e beterrabas, chicória e agrião?" (FREITAS, 2007, p. 7). Em continuidade com uma expressão aparentemente descompromissada, a poetisa inova ao questionar os estereótipos femininos em seu segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho*[87] (2012):

> 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 seu marido seja seu companheiro
> a mulher quer um cavalheiro que cuida dela
> a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
> a mulher quer conversar para 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 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, 2017 [2012], p. 72)

A forma do poema, que fixa o uso da expressão "a mulher quer" em todos os vinte e sete versos, dialoga com o uso da internet e dos discursos comumente associados aos desejos femininos por meio da ferramenta de pesquisa *Google*, prática que a autora denomina de

[87] Escolhido na categoria poesia em 2012 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

googlagens e cria os seus "3 poemas com o auxílio do google", que estão em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). De acordo com Angélica, o gesto teve início ao pesquisar sobre a mulher na internet e as respostas que seriam trazidas a partir de tal busca:

> 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).

Nossa última poetisa, Annita Costa Malufe, cria a partir do recorte em *Como se caísse devagar* (2008). Ora de autores e autoras que têm seus versos e ideias "roubados" e transformados em novos poemas, como Virginia Woolf, Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre tantos outros, ou de momentos do cotidiano, como uma ida ao cinema, a chuva que cai ou um passeio pela biblioteca. Tudo feito para acabar em um livro, tudo feito para acabar em um poema:

> tudo feito para acabar em um livro
> as folhas finas o papel bíblico
> tudo feito e as pernas cruzadas
> os braços cruzados buscando sustentação
> as folhas finas as finas alusões não gosto de poemas
> obscuros gosto de poemas obscuros gosto
> de escutar as páginas sendo viradas o som do papel tudo
> tudo feito para acabar em um livro fino
> de folhas finas as pernas cruzadas
> o corpo todo cruzado buscando apoio sustentar-se
> neste som de papel neste som sutil o que poderia
> caber em um livro o que não poderia caber
> o que seria um poema verdadeiramente obscuro senão
> traços a busca por algo que aqui não caiba (MALUFE, 2008, p. 98)

A (des)continuidade de ideias, aliada à atmosfera do poema, reclama a necessidade de releituras, leituras em voz alta, atribuir sentido às pausas. Trechos que são tão entrecortados quanto interdependentes. Poesia feita de *flashes* que necessitam ser conectados para que se forme a *fotografia*. Poesia que nos torna amantes, como a protagonista do conto "Felicidade clandestina", de Clarice Lispector, o faz ao conseguir um livro. Outrossim, em outro livro, *Quando não estou por perto* (2012), Annita repete uma poética que se une ao ato de fala, exigindo do/a leitor/a que a oralidade seja conclamada para que se entenda as pausas, o andamento e os movimentos abruptos do poema. A poetisa convoca-nos para a ideia do poema enquanto música, da escritura enquanto partitura, da palavra em seu eterno retorno enquanto som:

> clareza demais no meio das
> palavras clareza demais nesta
> boca que dispara que não pode

> se calar não pode parar de falar e
> falar e esta luz circular luz focada
> foco de luz preso obcecado a boca
> circundada de negro um excesso
> de clareza mas tudo o que
> precisávamos era isto
> clareza iluminação foco ou
> distância a facilidade é
> sempre maior em dias claros você
> não precisa abrir muito o diafragma
> e a maior velocidade já dá conta
> de captar o instante com foco nitidez
> sem ceder ao tremor das mãos menos
> firmes (MALUFE, 2012, p. 26)

Em suma, se é que podemos sintetizar um conjunto tão heterogêneo, notamos nessa geração uma hibridização de gêneros e temas, que modifica e contesta a própria forma do poema. O diálogo com obras e autores é procedimento recorrente, ora enquanto convivência harmoniosa ou enquanto paródia, subvertendo os padrões da dita boa literatura. O literário ganha tom de prosa falada, e a fala ganha conjuntura poética. Há uma vasta extensão de temas, que perpassa as cenas do cotidiano informal com a profundidade de representar a menor ocasião que seja, de modo poético. Muitas vezes, o poema reclama uma leitura a mais, exigindo a participação ativa do interlocutor. A necessidade constante de falar da própria literatura determina um poema que questiona a si mesmo, na urgência de ser lido e entendido ou, na melhor das hipóteses, incompreendido.

Uma poesia feminista?

A seleção de seis vozes distintas, que escrevem na eclosão de uma nova força avassaladora do movimento feminista, torna o trabalho de seleção uma pesquisa frutífera, mas ao mesmo tempo desafiadora. De que maneiras enxergar poetisas que escrevem no século XXI, cada uma de maneira tão particular e não horizontal? É possível pensar em um laço de irmandade ou algo que as coloque em uma posição única? Poderemos classificá-las enquanto poetas do feminismo ou criadoras de uma poesia feminista?

Conforme já discutido ao longo do artigo, pensar na literatura de autoria feminina enquanto unidade (una) promove uma visão errônea e nebulosa da tessitura poética das autoras selecionadas. Ademais, sem desconsiderar o contexto histórico em que escrevem, no *boom* da quarta onda feminista, "a classificação de uma poesia como feminista produz, de forma inevitável, um reducionismo perigoso" (KLEIN, 2018, p. 108). Isso posto, um programa feminista na poesia criaria a necessidade de que as leituras poéticas correspondessem a determinados modelos de ações políticas concretos, que cercearia as sutilezas e investigações para o "tudo" que a poesia da escritoras selecionadas faz com maestria, escrevendo desde a formiga que passa até a brevidade de determinados momentos da vida. Como possível solução:

> Talvez seja mais interessante pensar na potência de experiência feminista como um fator decisivo na produção de subjetividades não normativas,

> expressas numa linguagem poética perpassada - mas não limitada - pela linguagem ou pela temática ativistas. (KLEIN, 2018, p. 108)

Normatizar essas experiências, e por extensão, as possibilidades de escrita literária, coincide com a lógica dicotômica, hierárquica e categorizante na qual o discurso falocêntrico e ocidental produziu e confinou a alteridade feminina. Maria Lugones, no texto "Rumo a um feminismo decolonial (2010)", convoca para que pensemos as feridas deixadas pela marca colonial, produtora de uma colonialidade de gêneros e da concepção do sujeito universal. Contrária à leitura objetiva e determinista, a intelectual pressupõe a subjetividade da experiência e da aceitação da pluralidade de significados que gravitam em torno da mulher e do lugar do feminino/feminismo:

> A tarefa da feminista decolonial começa por ver a diferença colonial, resistindo enfaticamente a seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela enxerga o mundo com novos olhos, e então deve abandonar seu encantamento com a "mulher", com o universal, e começar a aprender sobre outros e outras que também resistem à diferença colonial. (LUGONES, 2019a [2010], p. 371)

Assim sendo, do que falam Alice Sant'Anna, Marilia Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe em seus poemas? Na verdade, melhor seria reformular a pergunta. Do que podem falar? De tudo. À mulher que escreve no século XXI há o direito de tudo dizer e com isso não mais temer censuras moralistas ou ficar à espera de que um olhar masculino lhe confira a legitimidade e sustentação para que sua voz possa ecoar nos mais diversos espaços.

Considerações finais

Começamos nossa seleção por pensar as autoras escolhidas enquanto herdeiras de Ana Cristina Cesar, escritora que na década de 70 pôde intervir para a presença da cena feminina na literatura, em específico, da poesia, inclusive em contexto ditatorial brasileiro e de cerceamento de vozes. Porém, ainda que as poetisas escolhidas reverenciem e reconheçam a importância de Ana C., até mesmo incorporando-a enquanto personagem de seus poemas, ressaltamos que é preciso enxergá-las para além da comparação, distantes de uma sombra ou influência inevitável.

Essas seis poetisas hoje já constituem identidades literárias próprias, ganham prêmios por seus livros, fazem-se presentes nos diversos eventos de literatura no Brasil e no mundo afora. Reivindicaram a voz, ganharam o direito de usá-la como quiserem. E sabem que suas metas ainda não foram plenamente alcançadas, por vezes demonstram na própria literatura a insatisfação com a condição da mulher em pleno século XXI, muito aquém de satisfatória ou plenamente resolvida.

De nosso lado, enquanto discurso da crítica, reconhecemos que nossa seleção está muito longe de representar a poesia escrita ou falada por mulheres hoje. É preciso que um sem fim de novas leituras, descobertas e estudos sejam feitos, de modo que se possam ser reconhecidas novas escritoras do Brasil contemporâneo e de outrora, assim como a formação de novas epistemologias. Pensar na desconstrução do cânone, marcadamente masculino e ocidental, torna-se tarefa das mais urgentes e necessárias, estabelecendo a descoberta de

novos mundos e apreensões de discursos que cedam, gradualmente, o direito ao grito a quem não o teve.

Referências

BEAUVOIR, S. “Por que sou feminista? (1975)”. Entrevista a Jean-Louis Servan-Schreiber. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM&t=711s>. Acesso em: 10 jun. 2020.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. A experiência vivida. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1980.

BEBER, B. “Bruna Beber recorda infância nos anos 1990 com poemas de “Rua da Padaria””, 2013a. Entrevista concedida a Susan Souza. Disponível em: < https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/livros/2013-07-28/bruna-beber-recorda-infancia-nos-anos-1990-com-poemas-de-rua-da-padaria.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

BEBER, B. *Rua da padaria*. Rio de Janeiro: Record, 2013b.

BEBER, B. *Ladainha*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

“BRUTA aventura em versos” [documentário], 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-QLZ0z7JLiA>. Acesso em: 10 jun. 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DUARTE, C. L. “Feminismo: uma história a ser contada”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019b, pp. 25-47.

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

FREITAS, A. “Poema inédito de Angélica Freitas em homenagem a Ana Cristina Cesar” [reportagem], 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/07/1785342-leia-poema-inedito-de-angelica-freitas-em-homenagem-a-ana-cristina-cesar.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

FREITAS, A. “A mulher é: uma googlagem”. In: eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, v.7, n.6, 2016, pp. 353-356. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/130>. Acesso em: 10 jun. 2020.

GARCIA, M. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *26 poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001a.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001b.

HOLLANDA, H. B. de. Ana Cristina Cesar: cristais, heavy metal e tafetá. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das letras, 2013, pp. 450-451.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019a.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019b.

KLEIN, J. "Na poesia". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 105-137.

KUHNERT, D. "Nas artes". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 75-104.

LUGONES, M. "Rumo a um feminismo decolonial". In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019a, pp. 357-377.

MALUFE, A. C. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MALUFE, A. C.. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MARQUES, A. M. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras: 2015.

MARQUES, A. M.; EDUARDO, J. *Como se fosse a casa*: uma correspondência. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

SANT'ANNA, A. *Rabo de baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANT'ANNA, A. *Pé do ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHMIDT, R. T. "Na literatura, mulheres que reescrevem a nação". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019b, pp. 65-79.

TV CULTURA DIGITAL. "Panorama com Clarice Lispector (1977)". Entrevista concedida a Júlio Lerner. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>. Acesso em: 10. jun. 2020.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: RS: L&PM, 2013.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. 2. ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

WOOLF, V. *Três guinéus*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

A CONCLUSÃO PORVIR

Desde nossa introdução, talvez contrariando as expectativas do que se espera de uma pesquisa, ou melhor, buscando uma proposta outra, a exemplo do que muitos também fazem, pensamos em delimitar nosso trabalho não enquanto concretização ou resposta para algo, o que, de fato, pesquisa nenhuma o é. Interessou-nos muito mais a dúvida, geradora de outras, e a possibilidade de questionar. Talvez seja a incerteza mesmo que faça nascer a inconstância da alma investigativa e a aventura do pensamento, mais do que a proclamação da certeza infindável. Certeza mesmo, só da *provisoriedade*. Dito isso, agora que chegamos "ao fim", não poderia ser diferente. Às vezes as palavras nos traem, mas nós também as traímos. Que nos perdoem aqueles que assumem um sentido restrito ao vocábulo *conclusão*, na esteira de que algo sempre precisa ter um encerramento determinado. Diz-nos Clarice que a mais maliciosa liberdade é ser um *meio* e não um *fim*, e declara: "não sou boba e aproveito"[88]. O término, paradoxalmente, pode ser inconcluso, logo, nossa conclusão não se encerra aqui, quem sabe consigamos explicar o porquê. Não somos bobos e aproveitamos.

Movendo-nos entre a Literatura, as Artes Visuais, a Filosofia e a Poesia, essa última como referencial que tenta abarcar o trabalho como um todo, pois o pensamento é em si uma criação poética, buscamos estabelecer um contato que, num primeiro sentido, parece improvável. De um lado, o texto literário, que evoca a palavra, a escritura e a interioridade do *logos*, a linguagem num campo, *a priori*, verbal. Do outro, também a escrita, mas a do corpo, manifesta no acontecimento performático, exprimível não pelo correr da pena, mas pela pulsação da exterioridade corporal. O que poderia supor uma divisão bastante cartesiana entre corpo e alma, na tradição da metafísica ocidental, para nós é a junção do sensível e do inteligível. O contato com o "Ser bruto" ou "Espírito selvagem", para retomar os termos do filósofo Maurice Merleau-Ponty ao se referir às pinturas de Paul Cezanne. Por isso a utilização do título, "poética performática", características que, a nosso ver, estão presentes tanto nos poemas de Angélica Freitas quanto nas performances de Berna Reale. Outrossim, para os puristas que desprezam a conversa entre as artes, remascententes de um mundo dividido em caixinhas, herança do Iluminismo, que de tanta luz chegou a cegar, é preciso avisá-los que se o entrecruzamento e a hibridização de linguagens é sentida em praticamente todas as manifestações artísticas, especialmente a partir do século XX, é porque o nosso

[88] "O ovo e a galinha", em *Todos os contos*. Rio de janeiro: Rocco, 2016.

turbulento mundo têm demonstrado a necessidade de retomarmos o reconhecimento da alteridade. Somos o que ganhamos no encontro com o outro.

Desse modo é que pensamos nas lições barthesianas, no primeiro capítulo, comumente associadas ao discurso literário *per se*, como aprendizados para o universo das Artes como um todo, qualquer que seja o referencial buscado. Ledo engano aquele ou aquela que pensa que o artista só se volta para a Arte, o escritor para a Literatura, o filósofo para a Filosofia, o cientista para a Ciência. Pior ainda, é pensar que ocorra uma distinção entre cada uma dessas áreas com aquilo que denominamos como a vida, de modo a separar o que é a matéria da criação, o ato do fato, a ação da reação. Só criamos porque vivemos, e, porque vivemos, podemos criar. Arte-Vida-Pensamento decerto é o trinômio que dá mais ou menos conta de expressar o que queremos dizer, isto é, de que a vida bem vivida é uma vida do encontro e do diálogo. Há um trecho dos diários de Susan Sontag, narrado por seu filho, em que o mesmo conta: "Quando minha mãe era muito jovem, fez uma viagem à Grécia. Lá, viu uma apresentação de Medeia num anfiteatro no sul do Peloponeso. A experiência a emocionou profundamente porque, quando Medeia está prestes a matar seus filhos, várias pessoas na plateia começaram a gritar: "Não, não faça isso, Medeia!". "Aquelas pessoas não tinham a menor ideia de que estavam assistindo a uma obra de arte", ela me disse muitas vezes. "Tudo era real." (SONTAG, 2009, p. 13).

Em se tratando do diálogo entre a arte e os diversos campos do conhecimento, no segundo capítulo recorremos a pensadores e pensadoras que nos mostram, justamente, como a violência reside na pouca comunicação, a nível quase inexistente, que permeia as múltiplas relações sociais. "Não conhecemos a nós próprios; de nós mesmos somos desconhecidos - e não sem ter motivo. Nunca nós nos procuramos: como poderia, então que nos encontrássemos algum dia?", diz Nietzsche, no prólogo de seu belíssimo *A genealogia da moral*. Resta-nos encarar a realidade de nossas ações, não como quem sucumbe ao jugo do destino, não sendo possível nenhuma saída, mas para, atravessados por esse mal-estar, procurar formas de resistência. Ser a rosa que irrompe do asfalto - sem cor, sem pétalas, feia - mas ainda uma rosa, para lembrar os versos de Drummond. Ser a esperança, tão leve, quase sem corpo, do conto de Clarice. Ser o sargento alemão que, sob o regime nazista, ajudava os guerrilheiros judeus, e foi morto por isto, como narra Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*. Porque, "nada pode ser "praticamente inutil", pelo menos a longo prazo. [...] Humanamente falando,

não é preciso nada mais, e nada mais pode ser pedido dentro dos limites do razoável, para que este planeta continue sendo um lugar próprio para a vida humana" (ARENDT, 1999, p. 254).

Ao longo do terceiro capítulo, em que as relações entre os poemas e performances de Angélica e Berna detiveram-se, mais exclusivamente, nas relações entre o corpo feminino e suas múltiplas violências sofridas, na série de artigos publicados sobre as mesmas, com uma incidência muito maior de um pensamento também escrito por mulheres, há de se ter percebido, finalmente, o porquê da "via crucis" do título do trabalho, já que foi precisamente nesse momento que, com mais clareza, mostra-se o corpo feminino como corpo com carta marcada para morrer. Curiosamente, no entanto, cada artigo encerra com um prognóstico de expectativa, e, sobretudo, *espera*. É por isso que mesmo essa conclusão leva o título de *porvir*, fazendo alusão ao conceito de Derrida, pois bem sabemos ser ilusório pensar que os problemas discutidos aqui serão resolvidos neste século, ou(s) no(s) próximo(s). Mas, ao mesmo tempo, como é insólito o compromisso com o pessimismo e não pensar que, independente do que foi, está sendo, ou será determinado evento histórico, é possível encarar a realidade resistindo a ela. Afinal, não é mesmo *resistência* o que a história de luta das mulheres tem firmado ao longo dos dias? Estar à mercê do impossível é estar perto do real. Complicado? Culpemos Ana Cristina Cesar.

Se é certo que tudo vale a pena, mesmo a menor das tentativas, é talvez a justificativa que encontro eu, Daniel, homem, branco, cisgênero, com outros inúmeros privilégios, para querer ter estudado a violência contra as mulheres, relações de gênero, feminismos/femininos, e mais uma série de assuntos que, pela experiência do *ser*, de fato, não me competem. Mas acontece que, se eu ainda sei muito pouco, eu sabia menos ainda quando iniciei esta jornada. Aliás, eu mesmo me questiono, como quem brinca com o destino, o que teria sido de mim se tivesse estudado cinema e Ingmar Bergman, por quem sou apaixonado, ou Clarice Lispector, a quem recorro diversas vezes na minha vida, inclusive como guia para minhas atitudes (talvez isso justifique minha malícia). Não poderia ter feito um trabalho também só sobre as artes visuais? Camille Claudel deve estar rindo de mim. O que dizer quando pensava em estudar a autobiografia de Heloisa Buarque de Hollanda? Momento no qual cheguei a trocar um e-mail com a mesma, externando a minha vontade. Ah, para não esquecer, estaria aqui hoje se, em 2014, não tivesse abandonado o curso de Direito, prestado o vestibular, e trocado de graduação para Letras? "Tropeço a cada passo no desconhecimento das coisas", diz Wislawa Szymborska num de seus versos. Digo o mesmo. Vou aceitando o que estou sendo e naquilo

que vou me agarrando, não sabendo bem o que seria de mim se tivesse escolhido outro *tema*, outro *corpus*, outras *ideias*. Poderia ter feito diferente? Mistério.

O que nunca saiu de mim, todavia, é um certo ânimo para pensar que o hoje é sempre uma aventura possível, que refletirá no futuro. Em alguns momentos, sinto-me como a tragicômica Cabíria, do belíssimo filme de Fellini, que, na cena final, volta a sorrir mesmo depois de um momento deveras infeliz. Embora não acredite piamente em signos, culpo meu sol em Peixes, que me faz sentir esperança por dias melhores, mesmo escrevendo um trabalho que versa sobre o local histórico, de longuíssima data, de opressão das mulheres. Às vezes, distraidamente, sorrio ante ao incerto e o inoportuno. Nesses momentos, quase consigo voltar ao perdido reinado da infância, quase toco e relembro, nitidamente, certos eventos, que na verdade sequer ainda aconteceram. Minha esperança é boba, assim como eu, mas é com ela mesmo que sigo. Não sei com que outros sapatos caminhar e vou sendo como posso. De vez em quando acordo e, sem nem mesmo entender, parece que enxergo melhor com a visão embaçada, olhar de pós-sonho. As coisas são mais nítidas para mim em lampejos claro-escuro. Em busca de um extraordinário perdido, querendo facilitar o caminho da esperança, vivendo no tempo do porvir.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. “Rhythm 0”, 1974. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/388294799104357739/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
_____. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática*: a literatura no campo experimental. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALEIXO, Ricardo. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisália, 2010.
_____. “Fruto estranho”, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000, pp. 229-236. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2010.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.
_____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019b.
_____. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
_____. *Eichmann em Jerusalém:* um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKER, Bobby. “Como comprar”, 1993. Disponível em: <https://www.artsadmin.co.uk/projects/how-to-shop>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
_____. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
_____. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak; Maria Luíza Neri. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.
_____. *Corpos que importam*. Trad. Veronica Daminelli; Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019b.
_____. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão; Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019c.
_____. *Vida precária*: os poderes do luto e da violência Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019d.

CALLE, Sophie. "Cuide de você", 2007. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=26>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CAMINHA, Pero Vaz de. "A carta de Pero Vaz de Caminha". Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
_____. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*: ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, pp. 121-139.
_____. O direito à literatura. In: _____. Vários escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013, pp.171-193.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

"Livro de poesias para o vestibular da UFSC gera polêmica na Alesc" [reportagem]. In: *CORREIO SC*, 2019. Disponível em: <https://www.correiosc.com.br/livro-de-poesias-para-o-vestibular-da-ufsc-gera-polemica-na-alesc>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2020.

DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Trad Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Papel máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
_____. *Força de lei*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro. *1000 rastros rápidos* – cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 51-60.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019, pp. 25-47.

DUCHAMP, Marcel. "Roda de bicicleta", 1913. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/328833210273523733/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. "A fonte", 1917. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/565905509426435833/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
_____. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Revista Sala Preta*, v.8, 2008, pp. 235-246.

FIORIN, JOSÉ Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin Mikhail. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 29-36.
_____. (Org.). *Linguística? Que é isso?* São Paulo: Contexto, 2013.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014a.
_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014b.
_____. *História da sexualidade 1:* a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019a.
_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019b.

FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
_____. A mulher é: uma googlagem. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, v.7, n.6, 2016,. p. 353-356.
_____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
_____. "Um útero é do tamanho de um punho" [entrevista]. In: *Revista Trip*, 2012. Entrevista concedida a Natacha Cortêz. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/um-utero-e-do-tamanho-de-um-punho>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2020.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GEUZE, Jean-Baptiste. “La Jeune fille qui pleure son oiseau mort”, 1765. Disponível em: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0386>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. 3. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LACAN, Jacques. *A lógica do fantasma* - seminário XIV. Recife: publicação não comercial exclusiva para membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 103-133.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *26 poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001a.
_____. (Org.). *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001b.
_____. *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018
_____. *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019a.
_____. *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019b.

KAC, Eduardo. “O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80”. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars22/v11n22a03.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLEIN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 105-137.

KRISTEVA, Julia. Introdução a semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUHNERT, Duda. Nas artes. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 75-104.

LAPOUJADE, David. Fundar a violência: uma mitologia?. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, pp. 79-93.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
_____. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MAGRITTE, René. *La trahison des images*, 1929. Disponível em: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2018/08/28/ceci-nest-pas-une-rue-bruxelas-batiza-rua-em-homenagem-a-magritte/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. In: *Artes & Ensaios*, v. 32, 2016, pp. 123-151. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993. Acesso em: 22 mar. 2020.

MEIRELLES, Cecília. *Obra Poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédulas (Quem matou Herzog? e Cadê Amarildo?)*, 1975 e 2013. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/14663/1/2015_AndersonDosSantosAbreu_tcc.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*: o künstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: UFOP, 1993.
_____. *Perdida entre signos*: Literatura, Artes e Mídias, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

ONO, Yoko. "Cut piece", 1964. Disponível em: <https://pelhamcommunications.com/blog/369/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
_____. *O labirinto da solidão e Post Scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PELLEGRINO, Antonia. Política representativa. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Explosão feminista*: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 61-72.

RAMOS, Nuno. "Fruto estranho", 2010. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Peter Sloterdijk*: virada imunológica e analítica do lugar. 2017. 148 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09062017-121329/publico/2017_JulianoGarciaPessanha_VCorr.pdf. Acesso em: 08 de junho de 2020.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002, pp. 47-68.

REALE, Berna. “Berna Reale: sangue, suor e arte” [entrevista]. In: *Revista Trip*, 30 de Junho de 2016. Entrevista concedida a Lia Hama Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “A violência é alimentada pelo governo” [entrevista]. In: *Pioneiro*, 2018. Entrevista concedida a Diego Adami. Disponível em: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Berna Reale denuncia agressão sofrida no centro de criminalística de Belém” [reportagem]. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/02/berna-reale-denuncia-agressao-no-centro-de-criminalistica-de-belem/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.
_____.“Quando todos calam”, 2009. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Entretantos Améns”, 2009. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Limite zero”, 2011. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Número repetido”, 2012. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Palomo”, 2012. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69- berna-reale/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Ordinário”, 2013. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69- berna-reale/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Cantando na chuva”, 2013. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Soledade”, 2013. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69- berna-reale/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Rosa púrpura”, 2014. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “A frio”, 2017. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Vã”, 2017. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Sobremesa”, 2018. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Comida de rua”, 2018. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Fome de leão”, 2018. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Fome de lobo”, 2018. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Bi”, 2018. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69->. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
_____. “Camuflagem”, 2018. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

RIVERA, Tania. “O retorno do sujeito: Sobre performance e corpo”. In: _____. *O avesso do imaginário*. Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: SESI-SP, 2018, pp. 17-45.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT’ANNA, Alice. *Pé do ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019, pp. 65-79.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível*: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2019, pp. 49-81.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
_____. *Diários*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SZYMBORSKA, Wisława. "Instante". In:_____. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VEJA. “Marcela Temer: bela, recatada e do lar” [reportagem]. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
_____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
_____. *Orlando*. Trad. Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Trad. Miguel Serras Pereira. 1. ed. Boitempo: São Paulo, 2014.