

À MULHER, A POESIA E A TEORIA LITERÁRIA

SUSANA SCRAMIM*

RESUMO

Este texto pretende criar relações entre noções de gênero, *gender* e teoria literária contemporânea a partir da leitura do trabalho de Paula Glenadel, Angélica Freitas e Clarice Lispector. Para tal, são discutidos o próprio conceito de poesia a partir da prática da enunciação em primeira pessoa, bem como as suas relações com a História. Esse tecido de relações sustenta o conceito que proponho de escrita de mulheres, de teoria e de poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de mulheres. Poesia. Paula Glenadel. Angélica Freitas. Clarice Lispector.

1. A INTIMIDADE É MULHER? A POESIA É INTIMIDADE?

A poesia relaciona-se a uma prática de leitura que tem na base de suas preocupações os modos de olhar, de fazer e de usar. Em *Performance, recepção, leitura*, o medievalista Paul Zumthor (2018) afasta a poesia da literatura e a aproxima do conceito de *performance*, associando a leitura de poesia a uma atitude existencial. Nesse sentido, a singularidade da poesia seria “a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2018, p. 14). Nos termos do autor, a distinção que faz entre a poesia e a literatura é marcada por contingências históricas as quais circunscrevem as suas respectivas singularidades a espaços e tempos específicos. A poesia, segundo Zumthor, seria algo inerente ao “humano” e em diferentes ambientes comunitários; já a literatura necessitaria inclusive de uma sociedade com fortes estruturas de letramento. E teria sido em razão da observância dessas estruturas que as práticas de atitudes existenciais, seus usos e, por que não, políticas, passaram a formular outras estruturas,

* Professora de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 1 C do CNPq, Florianópolis, Brasil. E-mail sscramim@uol.com.br. Orcid: 0000-0002-0316-0582

essas formais, como as noções de gênero literário. São as noções de gênero literário que irão indicar o pertencimento e a precedência das noções de intimidade, ou se quiserem de subjetividade e de escrita, portanto, as estruturas antropológicas fundamentam as noções de gênero literário que conformam – dão forma – à intimidade.

Jacques Derrida, em *Genèses, généalogies, genres et le génie*, publicado na França em 2003, ao se debruçar sobre a escrita de Hélène Cixous, se detém em elaborar um nome, um lugar amplo para dar ao leitor a sua imagem e experiência com a literatura e seus processos de materialização na cultura humana. De um modo semelhante ao proposto por Paul Zumthor, o filósofo francês ressalta que a poesia é o elemento próprio da linguagem e, por isso, o gênero mais geral de todos os gêneros, que foi devido à atenção dada à poesia que Cixous construiu o seu “gênio”. Cito um trecho da tradução de Eliane Lisboa do referido livro de Derrida:

Lá se encontra, como segredo da literatura, o poder infinito de manter indecível e, portanto, irrevelável o segredo do que ela diz, ela, a literatura, ou ela, Cixous, quem sabe até do que ela assume e que permanece secreto mesmo quando ela visivelmente o confessa, desvenda-o ou diz desvendá-lo. O segredo da literatura, é, pois, o próprio segredo. É o lugar secreto onde ela se institui como a possibilidade mesma do segredo, o lugar de sua gênese ou de sua genealogia própria. Isto é verdade em todos os gêneros literários; e sabemos que Hélène Cixous teve, entre todos os seus gênios, o de praticar, sem exceção, todos os gêneros da escrita literária, do ensaio crítico ou teórico ao romance, ao relato, a todas as formas teatrais. Nem sequer vamos especificar a poesia, porque poesia é o elemento próprio de sua linguagem, o gênero mais geral de todos os gêneros, em cada instante, a potência geradora de todas as suas obras, seja qualquer for o gênero a que pertençam. Nela os gêneros, aliás, não se juntam, não se justapõem. Seria fácil mostrar por mil exemplos que, em sua poética geral, cada gênero permanece ele próprio, em si mesmo, oferecendo hospitalidade generosa ao outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou manter seu hospedeiro refém, sempre segundo a mesma topodinâmica do menor maior que o maior: não apenas o teatro está no teatro (“the play’s the thing...”) mas a dramaturgia é a encenação nos romances, o livro tem direito à palavra e por sua vez torna-se mais de um personagem, quem sabe até o ato ou a cena de uma peça de teatro, o Relato se encarna, com uma maiúscula, numa alegoria proposopéica tomando a palavra em primeira pessoa, etc. O enxerto, a hibridação, a migração, a mutação genética multiplica e anula de uma só vez a diferença do gênero e do gênero, as diferenças literárias e as diferenças sexuais. (DERRIDA, 2005, p. 22-23)

É nesse sentido que eu gostaria de me concentrar na noção de intimidade e não no conceito de subjetividade neste estudo das relações entre poesia, teoria e gênero se-

xual. De acordo com o *Dicionário Analógico da língua portuguesa. Thesaurus e ideias afins*, a noção de intimidade mantém analogias com outras como as de conhecimento, noção, notícia, familiaridade, cognoscibilidade, estudo, teoria, talento e literatura entre outras afinidades. A noção de intimidade será pensada neste estudo da mesma maneira com a qual reflito sobre a teoria. Para compreender a experiência da intimidade há que se recorrer à perspectiva histórica uma vez que ela, a intimidade, está ancorada no saber secular e, portanto, é passível de releituras e reformulações.

Tanto os gêneros textuais quanto os sexuais requerem o acontecimento da intimidade para serem compreendidos a partir de uma teoria da história. E se, a partir das reflexões de Zumthor somadas àquelas citadas de Derrida, a intimidade e o gênero encontram-se no âmbito da escrita da poesia, o que é considerado como poesia é igualmente resultado de uma operação histórica e coletiva. A poesia está ligada a uma ideia de comunidade humana, em que pese o papel determinante desempenhado pelo poeta na composição, a poesia está situada em um grau de intimidade bastante próximo à tonalidade afetiva das comunidades quando elas compartilham uma mesma língua. Quando analisa os processos de desenvolvimento das línguas e sua relação com a poesia e sua escrita, Segismundo Spina destaca que quanto mais elementos tonais a língua mantiver no seu processo de gramaticalização, quanto mais os elementos melódicos forem conservados, tanto dos vocábulos como os da linha melódica da frase, maior o grau de comunicabilidade será alcançado entre os falantes dessa mesma língua. “A linguagem humana se fez acompanhar de um conjunto de atributos de vária ordem: a emoção, a mímica, a interjeição, talvez o grito modulado, e o próprio ritmo.” (SPINA, 2002, p. 20). As variações formais da língua vão oferecendo possibilidades de pensamentos cada vez mais complexas e abstratas. Língua e pensamento, ao se tornarem cada vez mais complexos, vão oferecendo à poesia meios para produzir suas variações formais com o intuito de criar uma linguagem toda sua, bastante própria. Por mais que esse processo de singularizar-se em relação às estruturas antropológicas mais profundas seja incontornável, a poesia segue mantendo as relações íntimas com as formas afetivas das comunidades, buscando sempre uma comunicabilidade que os processos intelectuais experimentados historicamente não lograram alcançar. Contudo, a entelúquia é que produz o gesto de formular uma especificidade a partir de uma tipologia textual. Um texto como o poema confere singularidade à poesia que, por sua vez, o legitima como área do conhecimento humano, envolvido por um saber institucionalizado, transmissível e, portanto, passível de gramática, ainda que essa gramática produza uma ação justamente sobre aquilo que está ou é fora de controle. Aquele

que deseja controlar sua força – a da poesia – é justamente o poeta: o que exercita uma escrita, uma prática, um cotidiano de labor. Esse labor o leva a produzir uma vida fora de si, e a lutar uma batalha contra o gênero.

No que diz respeito a esse cotidiano de labor contra o gênero, há um depoimento de Clarice Lispector a Júlio Lerner, em 1977, no qual ela rejeita totalmente para si a categoria de escritor profissional, já que o escritor profissional teria que escrever sob qualquer circunstância e com pauta definida para cumprir contrato de trabalho. Segundo a própria Clarice, o que ela fazia era outra coisa, escrevia fora da pauta.

Para uma definição de escrita de mulheres – com e ultrapassando a noção de gênero e de *gender* – eu gostaria de sublinhar a expressão “fora de pauta”, de Clarice Lispector, porque isso definiria o gênero com o *gender*; melhor dizendo, essa prática de leitura e escrita de uma mulher se definiria a si mesma a partir do contraste e constrição da intimidade frente às técnicas de composição artística. Sua prática seria possível de ser inscrita no amor/labor/trabalho pela e em prol da espécie. Na amizade entre Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto é possível entrever o compartilhamento de uma noção de escrita literária como labor em prol da espécie. Em uma das cartas trocadas entre eles, Clarice chega à conclusão de que, diante das demandas de Cabral por inventar algo que ultrapassasse o sentido de sua literatura, ele continuava a entender o âmbito do desejo ou do projeto como “pertencente ao único plano saudável em que se pode colocar, [nele], a literatura” (LISPECTOR, 2002, p. 161-162). Essa era uma definição e uma motivação possível para a sua atividade de escritura e garantiria que Cabral não se perdesse de si mesmo e ao mesmo tempo saísse de si e de seus próprios limites. Além disso, destaca-se o fato de Cabral informar a Clarice que estava escrevendo o livro sobre Miró simultaneamente a um “projeto” de escrita de um poema, pensado a partir daquela proposição de José de Alencar, ao reimaginar sua biografia como um autor de “romances”. Pensar um poema a partir do texto “Como e por que sou romancista” de José de Alencar conduz o leitor das cartas a outros lugares da poesia de Cabral, como, por exemplo, ao poema-ensaio *Psicologia da composição*, e a seus poemas “dramáticos”

¹ É importante lembrar que em vários momentos da escrita laborada por Cabral a ideia da prosa aparece como “ato” desestabilizador da ideia da poesia. O poema O rio (1953) leva consigo uma epígrafe do poeta medieval espanhol Gonzalo de Berceo: “Quiero que compongamos io / e tú una prosa”. O título dado ao conjunto de poemas que compõe o livro Quaderna (1959) faz correspondência – pela regularidade métrica da cuaderna vía (“caminho quádruplo”) – com o manejo de diversos tópicos acadêmicos com estilo narrativo e intenção didática.

e, a partir disso, envolver a relação de sua poesia com a “prosa”¹. Essa “prosa”, além de ser uma maneira muito útil para se tentar “controlar” o acaso na composição artística, é algo que poderia transportar a poesia para outra ambiência que não a da materialidade da vida subjetiva, situação que Cabral temia. Nesse sentido, essa “prosa” não permitiria que, filosoficamente, sua poesia se reduzisse a uma mera “representação” ou “identificação” ensimesmada. Tal “prosa” funcionaria simultaneamente, desse modo, como veneno e como antídoto para o poema. Contudo, Clarice leva ao limite a dúvida filosófica do amigo Cabral.

Cada vez mais acho, como você, que romance não é literatura. (LISPECTOR, 2020, p. 410)

Eu preciso fazer uma coisa nova, João Cabral, não a bem da literatura, a bem da vida, era preciso espiar de outro modo, era preciso adivinhar mais”. (p. 411)

[...] Saio de sua poesia com um sentimento de aprofundamento da vida. (p. 412)

É possível ler nesses fragmentos citados das cartas de Clarice Lispector que escrever foi equiparado a um ato de lutar contra si mesmo, e isso também foi compreendido por Cabral, já que ele declara que não haveria a possibilidade de escrever literatura sem correr riscos. Na luta contra si – que tem o sentido de não perder a cabeça e o sexo – e contra o gênero – que implica transgredir na instituição – nasce a literatura. Eles saem da literatura, do *gender* (quando pensa o seu papel como mulher que atua como provedora), do gênero (quando discutem a hipótese de que o romance não é literatura), paradoxalmente ampliando, com isso, o âmbito da experiência literária, bem como o da autoconsciência, inseridos todos no contexto mais íntimo e amplo de suas existências enquanto escritores. Disso deriva sua teoria. São teóricos porque praticam uma escrita da vida nascida no âmbito de uma angústia existencial: a poesia.

2. A TEORIA

Gostaria de esclarecer que estou aqui tomando a teoria como o lugar de onde se vê as coisas acontecerem na prática da escrita. Não me refiro à teoria como história e nem mesmo como crítica literária e ainda menos como relacionada à pesquisa literária. A teoria a que me refiro não é propriamente uma formalização ou sistema cuja função é estabelecer um conjunto de regras ou leis aplicadas a uma área específica. Entretanto,

quero também pensá-la como produto de um conhecimento especulativo. A poesia do presente produz conhecimento, contudo é pobre em técnica e rica em interioridade afetiva, foi isso que Tamara Kamenszain analisou a partir de um estado da poesia do presente nomeado por ela como “intimidade inofensiva”. Nessa poesia, diferentemente das vanguardas históricas, a intimidade seria exposta mediante aquilo a que se tem acesso, sem a intenção de provocar choque ou “escândalo”. Ela apenas quer dizer “aquí estoy”, enunciando-se como um sujeito fraturado na sua relação com o espaço. Nessa poesia, o conhecimento do mundo estaria pensado como conhecimento de si – e sendo assim, estaria o mundo bastante reduzido pelas contingências materiais desse sujeito – o que confluiria na acepção do conhecimento como produto de um mundo subjetivo, porém em processo de destruição, uma vez que a ideia de um sujeito autônomo é negada a todo momento. Tamara Kamenszain recorre ao conceito de extimidade, de Jacques Lacan, para dar conta dessa instância enunciativa que ela denomina de “post yo” ou “sujetos de la reenunciación”.

El término *extimidad*, tal como lo concibe Lacan, representa a lo más próximo [“en ti más que tú” (LACAN, 2010, p. 271)] que al mismo tiempo hace su aparición en el exterior. Se trata de una formulación paradójica que da cuenta del modo de ser del sujeto: lo más íntimo habita afuera, como un cuerpo extraño, produciendo una “fractura constitutiva de la intimidad” difícil de aceptar para el mismo sujeto ya que se trata de “un real que habita en lo simbólico” (MILLER, 2012). (Las heces y la voz serían, para Lacan, ejemplos paradigmáticos de ese real éxtimo). Ahora bien, frente a la irrupción de las redes sociales, se comenzó a utilizar el término *extimidad* para dar cuenta de la novedad que significa exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la Web. (KAMENSZEIN, 2016, p. 57-58)

A partir dessa tensão analisada por Kamenszain, isto é, a poesia do presente não pensar com os mesmos instrumentos epistemológicos que a modernidade consignou a seus discursos, gerando com isso uma produção “inofensiva”, gostaria de propor uma questão importante: o que é nomeado como “inofensivo” tem a capacidade de “pensamento”? E ainda: para refletir sobre os textos escritos por mulheres, eu deveria incluir essa mesma pergunta: a mulher que escreve produz pensamento? Produz teoria?

Se tomo a definição de teoria conforme anunciei no início dessa seção – a teoria seria o lugar de onde se contempla o acontecimento – o pensamento que resulta da te-

oria necessita de um lugar para se assentar. Disso deriva a premissa, portanto, de que o pensamento não se funda na racionalidade nem tampouco se esquivava dela. E o que definiria o pensamento é o ato de pensar e de ter capacidade para ver o acontecimento. A capacidade de poder ver é o que definiria o pensamento. Tendo maior campo de visão, mais cosmo visão, tanto maior a capacidade do pensamento de narrar o que vê. Para narrar, é preciso imaginar, disso deriva a indissociabilidade entre pensamento e imaginação e também entre teoria e ficção.

Em “A poesia não pensa (ainda)”, Raúl Antelo cria um quadro em que os teóricos que apostaram na autonomia racional do pensamento coabitam com aqueles que acreditavam na impossibilidade da formalização completa do pensamento libertador.

Ponderando, em 2005, a contribuição de Averroes para uma teoria do conhecimento, Agamben classificou os pensadores em duas tendências, “quella che afferma che gli uomini pensano e che il pensiero definisce, in questo senso, la loro natura”, que seria a posição de Badiou, quando se interroga “o que pensa o poema?”, e uma segunda, “quella che sostiene che gli uomini non pensano (o non pensano ancora)”. Averroes pertence a este segundo grupo e, nesse sentido, averroistas seriam todos aqueles que de Dante a Spinoza, de Artaud a Heidegger, subscreveram essa tese. Porém, Agamben avalia também que, para além da anedota, nessas intermitências do pensamento, habita, precisamente, aquilo que é próprio do homem, a imaginação.

Agamben tem muitas diferenças com Badiou. Uma delas, por exemplo, refere-se ao tempo messiânico. Mas sejamos justos com Badiou. Mais do que afirmar que o poema pensa, Badiou coloca a noção de que há uma lógica, no poema, que coincide com o desejo do real. Em um livro recente, *À la recherche du réel perdu*, Badiou, assumindo a palavra do mestre, Lacan, define o real como o impasse da formalização. Ou melhor ainda, *o real é o ponto do impossível de formalizar*. Ou seja, que o real seria um *point de pensée*, que devemos tomar não como uma tópica, um ponto de pensamento, mas como uma impossibilidade de qualquer pensamento, de toda racionalização. Dizer que o real é o impasse da formalização significa que ele rompe, ele quebra toda formalização, com o qual se afirma o paradoxo de que, pela via de uma impossibilidade, afirma-se a possibilidade: o impossível existe. A arte do possível nos persuade, perversamente, de que a política é puro semblante e isso deve ser admitido. Mas se queremos a política do real, é preciso afirmar, pelo contrário, que o impossível é possível. Relembremos o velho Lautréamont, resgatado, aliás, por Manuel Bandeira: a poesia enuncia as relações existentes entre os primeiros

princípios e as verdades secundárias da vida. A poesia descobre as leis que fazem viver a política teórica, a paz universal. (ANTELO, 2016, p. 91-92)

A teoria que a poesia é capaz de produzir não tem relação apenas com a imaginação pura, ou com a imaginação limitada – como Tamara Kamenszain circunscreve a poesia do presente –; o pensamento da poesia é ao mesmo tempo tributário da racionalização, ou se quiserem, da formalização, requerida do pensamento abstrato. A poesia, ao não pensar, pensa. Ela é um ato (ZUMTHOR, 2018) que requer distanciamento para ver e produzir o acontecimento. Eu gostaria de aumentar a tensão proposta pela análise de Tamara Kamenszain no que diz respeito à afirmação de que o sujeito da poesia aposta novamente em uma (re)enunciação de sua fratura na relação com o espaço. Se o espaço é reduzido “ao que há” e ao sujeito só lhe resta enunciar-se novamente, o que aparece é uma aporia: a (re)enunciação acontece nas formalizações discursivas elaboradas pela modernidade, ainda que a literatura moderna se institucionalize apenas a partir da sua deliberada descontinuidade com *episteme* ocidental que deu origem à essa mesma modernidade que é o seu lugar. Contudo, esse axioma produz uma fratura no discurso do “eu” se consideramos que as formalizações discursivas, fundamento das ciências modernas, oferecem possibilidades de enunciação da subjetividade na relação com o Outro somente quando se constata que a linguagem se torna um instrumento objetivável e acessível ao discurso da Ciência. Essa fratura interrompe a produção de alteridade, da existência do Outro e do heterogêneo e lança² um olhar crítico-teórico reconhecido em gesto de formalização. Em decorrência da “cisão”, a aporia se torna aguda, pois os sujeitos não são capazes de se reconhecerem senão naquilo que está fora de si, como se fosse uma espécie de repetição quantitativa do que está no exterior. A *episteme* da linguagem moderna não dá acesso aos processos de formação da subjetividade. Na análise de Tamara Kamenszain, o que resta, portanto, ao sujeito é o inventário, operado por campos de saber distintos sobre a lingua-

² Vale ressaltar que o vocábulo “lançar” deve ser considerado como um uso possível do conceito de “jetées” ou “lançadas” [como as analisou e traduziu Max Hidalgo Nácher (2024, prelo)] ou “ideias ponta-de-lança”, ou “espigones” [como Analía Gerbaudo (2022, p. 67) as compreendeu no contexto dos usos teóricos-críticos da cena literária na Argentina] com os quais Derrida lê os usos, recortes, apropriações e devorações de fragmentos da filosofia e da teoria literária os quais, enxertados em outros textos e outros problemas, produzirão “jetées” ou lançadas teóricas – são, portanto, conceitos operativos que permitem intervir no espaço discursivo e institucional moderno e contemporâneo, provocando deslocamentos. Em 1987, Derrida afirmava: “Dans ce champ de forces plurielles où le dénombrement même n’est plus possible, il n’y a que des *jetées* (*jetties*) théoriques” (DERRIDA, 1987, p. 225).

gem, os quais não estariam vinculados à Gramática, à Filologia ou à linguística formal. No entanto, ainda com Kamenszein, como há muito pouco a quantificar na vida marcada pela pobreza de experiência atual, há que se inventar, abrir o real à invenção. E é nesse momento que se torna possível pensar uma revolução e uma consequente ampliação do conhecimento de si e do mundo. Contudo, ainda nos encontramos no campo conceitual da “intimidade”, essa subjetividade poderia ser uma formalização, lugar – discursivo – no qual seria proposta uma distância acordada entre o “eu” e o “Outro” com a finalidade de realizar os atos. Tal espaço, entre o que se é e o que se espera que você seja, garantiria um mínimo de proteção às emanações do Outro. E, sendo assim, sem a demanda do Outro, o campo conceitual de “mundo” seria ampliado.

Nas escritas das poetisas cuja etnografia pesquisei, uma busca pela teoria que advém da relação com a intimidade que se considera exótica em relação a si mesma foi realizada, e que, em função da teoria encontrada, percebi que a noção de intimidade habita um espaço intermediário entre uma subjetividade moderna e uma alteridade, cuja função é transformar a subjetividade em algo que não cessa de tentar conformar-se mediante o dizer-se. Em *Una Intimidad Inofensiva. Los que escriben con lo que hay*³, Tamara defende sua hipótese de que a poesia do presente é avessa à Técnica, não somente porque rejeita a formalização dialética, mas porque as condições materiais são paupérrimas. Nesse cenário, a Técnica não serviria à revolução, como sonhou Walter Benjamin, nem seria barreira para a autêntica revolução justamente por produzir a experiência reificada, como analisou Adorno. O que se produz como alternativa revolucionária, segundo a análise de Tamara Kamenszain da poesia atual, é a falta da Técnica na sua presença mais concreta. Os sujeitos parecem rejeitar qualquer sonho com as promessas de felicidade oferecidas pela Técnica, assim como rejeitam igualmente toda formalização, e dessa maneira não postergam para o Futuro o cumprimento do sonho. No entanto, esse “aqui e agora” não está habitado pela felicidade ou pelo encontro com o objeto perdido, os sujeitos se encontram infelizes e capturados por uma temporalidade de um presente inexorável, quase que em uma distopia do tempo do agora.

Em meu modo de analisar as escritas do presente, ainda insisto na leitura de que há produção de conhecimento, contudo, com outro fundamento que não o da prerroga-

³ Dois capítulos desse livro de Kamenszain – “Testemunhar sem metáfora” e “Romances parados, poemas que avançam” – foram traduzidos por Luciana di Leone e publicados pela Zazie Edições sob o mesmo título do livro completo. Conferir em: *Os que escrevem com pouco*, tradução Luciana di Leone. Copenhagen: Zazie Edições, 2019.

tiva de o “sujeito” que conhece o “objeto”. Não é a mulher que formula o conhecimento sobre si mesma a partir de uma “objetificação” de seu ser. Nesse âmbito, algumas dessas autoras não escrevem com o que está à mão, porque realmente as condições materiais são restritivas, desde a condição reificada da vida atual até as ferramentas de produção do conhecimento fundadas em uma cultura masculina de dominação e conquista. As escritas da intimidade que caracterizam o ser mulher são operadas com aquilo que está bem perto, dentro, contudo esse interior é ao mesmo tempo a forma do externo, porque o mundo lhes interessa uma vez que ele as constitui. Nesse modo de usar o interior, não se cria a transformação da subjetividade da mulher em objeto de consumo ou de reprodução. Produz-se no seu lugar, ou melhor, produz-se ao lado dessa máquina conhecedora uma intimidade *éxtima*, ali não há espaço para a identificação, ali se produz o lugar de ser ao mesmo tempo que o risco de não conseguir ser habita essa intimidade. Em um poema que funciona com um protocolo de leitura para o livro *A fábrica do feminino* (2008), de Paula Glenadel, a operação da escrita é nos apresentada mediante estruturas linguísticas e silogísticas da dialética:

*O FEMININO É FEITO NUMA FÁBRICA. O masculino é fabricado.
Tudo o que é humano é feito à máquina. (GLENADEL, 2008, p. 07)*

Essa estrutura de pensamento, na sua busca pelo sentido da mulher, acaba se encontrando com as palavras que a fabricam. O efeito dessa formalização às avessas é o de transgredir a lógica do enunciado. E a proposição da escrita parece ser mesmo essa:

*Ver. Ouvir. Observar essas palavras que há milênios fabricam o mundo,
suas formas. Falar com elas. Habitar a cidade fantasma.
A fala, fábrica da fábrica.
(GLENADEL, 2008, p. 07)*

O campo discursivo da dialética está presente, contudo a conclusão lógica do enunciado não se completa, ela é interrompida pela transgressão do sentido esperado. O uso das palavras fora da lógica do sentido do discurso interrompe a linguagem, a qual normalmente é tomada como um instrumento objetivável e acessível ao discurso da Ciência. No interior da lógica do sentido própria ao discurso da mulher feito na fábrica moderna há que se elaborar uma série de compensações.

A escrita do poema propõe pensar a mulher a partir de um nome que foi fabricado pelo mundo moderno científico, “*O FEMININO*”, escrito em caixa alta e destacado com itálicos. O gênero sexual é visto e ouvido em perspectiva dialógica: a escrita quer falar com as palavras que fabricam o mundo, ela deseja criar uma nova língua que não designe e sim permita seguir com a fala. O gênero sexual, a mulher, será visto, ouvido e falado por algo que não está previsto no regime de percepção de si mesma. Trata-se de um desejo de formular um tipo de etnografia exótica em relação a si mesma, impedindo que a síntese dialética apresente peremptoriamente um conceito do gênero feminino ou de uma única ideia de mulher.

Considerando essas questões apontadas anteriormente, a mulher passa a ser “falada” nas obras das poetisas por algo que é estranho à “ideia-mundo” da mulher. No livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2013), de Angélica Freitas, a aproximação analógica da mulher, pensada como uma construção linguística, é materializada a partir da comparação com um conjunto habitacional no poema “a mulher é uma construção”:

a mulher é uma construção
deve ser

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

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

digo que sou jornalista
(FREITAS, 2013, p. 45)

Nesse poema de Angélica Freitas, tampouco se cogita colocar em xeque a estrutura do pensamento dialético. A ideia da construção com base na representação, bem

como o debate entre a imagem e a relação com a sua semelhança – com o referente – são levados ao âmbito de um “contra naturalismo”, restando senão raciocinar a partir de uma experiência não-representativa. Nessa operação silogística, a teoria existencial que move a escrita de uma mulher é novamente pensada como um exotismo em relação a si mesma, suas verdades passam a ser produzidas simultaneamente por um ponto de vista interno e externo em relação a si mesma. O que se altera, portanto, é a natureza dos elementos utilizados no procedimento que constrói o pensamento.

Note-se que a proposição de se realizar um trabalho, ou de ser uma trabalhadora da linguagem, é algo que encontramos em ambas as escritas por mim destacadas. A construção da mulher é trabalho que a jornalista – a primeira pessoa da enunciação do poema “a mulher é uma construção” – toma para si. E no livro *A fábrica do feminino*, a primeira pessoa está camuflada no infinitivo dos verbos que indicam a ação, eles configuram o ativismo do texto: ver, ouvir, falar com as palavras da fábrica. Contudo, há uma primeira pessoa verbal, um pronome “eu”, que vai enunciar o verso: “Fabriquei uma fêmea-filha.” (GLENADEL, 2008, p. 15). Trata-se, a meu ver, de uma outra ideia de trabalho: é a isso que me referia quando comentei o modo a partir do qual Clarice Lispector entendia o seu papel de escritora mulher em íntima conexão com a função de preservação da vida. No conto “Amor”, a autora compara o trabalho que Ana, a protagonista, executa cotidianamente com a agricultura: o lavrador que planta e colhe os alimentos dos quais necessitamos para sobreviver tem seu trabalho comparado ao da mulher/escritora que cuida da família. Sendo assim, a mulher que executa seu labor o compreende com base em sua função na fábrica e na agricultura, pois ser a provedora familiar e, portanto, preservadora da vida no mundo moderno, está intimamente relacionado à sua singularidade como mulher/escritora. A metáfora do agricultor é elaborada a partir da ideia de que cultivar a terra é trabalhar em algo que não está presente no ato de sua realização. E novamente se está diante da proposição lacaniana do *êxtimo* e da *extimidade*. Cito um fragmento do conto “Amor”, de Clarice Lispector:

Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantariam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

Nesse sentido, supus que Clarice Lispector compartilhou com João Cabral a ideia do amor como trabalho que se produz nas ausências e nas buscas por alguma coisa que não se tomará posse, conduzindo aquele que “labora” para uma vida fora de si, uma política. Também compreendi que, anacronicamente, as escritas das poetisas com as quais trabalho na minha pesquisa compartilham de uma política semelhante.

A escrita dessas poetisas envolve uma prática e/ou um ativismo, pois trata-se de uma política, já que não são provedoras ou cultivadoras de um modo de vida fechado em si mesmas, seu núcleo familiar, a identidade linguística, a pátria, a casa etc. não conformam o mundo ao qual buscam pertencer. Talvez Tamara Kamenszain, em sua análise de que os que escrevem com pouco, tenha idealizado outro tipo de revolução, portanto, os que escrevem a partir de uma pobreza de técnica de escrita não pensam na revolução como destruição de um mundo e invenção de outro, talvez esse eterno presente no qual vivem esses sujeitos ainda contenha algum tipo de crítica ao confisco do futuro. A ideia do labor é algo que vale a pena ser tomada como eixo para uma leitura da produção contemporânea. Retomando, o labor é um trabalho com algo que não está presente no ato imediato de sua execução. Trata-se sempre de uma busca e do assumir o “risco” de não ser bem sucedido.

Essa questão retorna em outro livro da Paula Glenadel, o *Rede* (2014), em que o labor é contrastado com o trabalho alienado. A distinção entre eles acontece pela caracterização do sujeito despersonalizado como resultado da separação da vida. No primeiro capítulo do livro de Glenadel, que tem como título “Carnaval e Consciência”, e naquela que se apresenta como a primeira cena do livro, o personagem Hipnos afirma que “o Carnaval está chegando, está aí” (GLENADEL, 2014, p. 17).

Os personagens Hipnos, Maria Rima e Baquinho têm uma breve discussão a respeito da dúvida se as pessoas devem ou não trabalhar no carnaval. Baquinho convida o grupo para sair, no entanto Maria Rima se interpõe a partir de uma premissa da imposição do ofício: “Não sei, não, eu tenho que trabalhar.” (GLENADEL, 2014, p. 17). Hipnos surpreende-se: “Trabalhar no Carnaval?”. Ela explica que precisa organizar sua vida e que não está ligando muito para o Carnaval, mas no fim acaba concordando em beber um vinho, já que “É bom para relaxar um pouco.”. Em *O erotismo*, Georges Bataille opõe o mundo do trabalho ou da razão ao mundo da exuberância e a soberania:

O que chamamos mundo humano é necessariamente um mundo do trabalho, isto é, redução. Mas o trabalho tem outro sentido sem ser o do sofrimento, do cavalete de tortura, como acusa sua etimologia. O trabalho é também a via da consciência por meio da qual o homem saiu da animalidade. Foi pelo trabalho que a consciência clara e distinta dos objetos foi dada, e a ciência sempre foi a companheira das técnicas. A exuberância sexual, ao contrário, nos afasta da consciência: ela atenua em nós a faculdade de discernimento. Aliás, uma sexualidade livremente transbordante diminui a aptidão para o trabalho, da mesma forma que o trabalho contínuo diminui a fome sexual. Há, pois, entre a consciência estreitamente ligada ao trabalho, e a vida sexual uma incompatibilidade difícil de ser negada. Na medida em que o homem se definiu pelo trabalho e pela consciência, teve não só de moderar, mas de ignorar, e algumas vezes, maldizer, em si mesmo a exuberância sexual. Num certo sentido, essa ignorância desviou o homem, quando não da consciência dos objetos, pelo menos da consciência de si. Ela o engajou ao mesmo tempo no conhecimento do mundo e no desconhecimento de si. Mas se não tivesse inicialmente se tornado consciente pelo trabalho, o homem não teria conhecimento do todo: estaríamos ainda na noite animal. (BATAILLE, 1987, p. 105-106)

Exuberância é um lugar de existência para a pura violência e o excesso, estando assim, configurada a possibilidade de uma saída do âmbito exclusivamente individual do sujeito e sua imersão na vida coletiva. Segundo Bataille (1987, p. 28), na “maior parte do tempo, o trabalho é a tarefa de uma coletividade” e, no tempo que é reservado ao trabalho, ele deve se opor “a esses movimentos de excesso contagioso nos quais nada mais existe senão o abandono imediato ao excesso. Ou seja, à violência.”.

Contudo, o trabalho é desejado se vivido como experiência erótica, já que, quando medita sobre as relações entre erotismo e santidade, Bataille afirma categoricamente que “o verdadeiro filósofo deve consagrar sua vida à filosofia. Na prática da filosofia, não há nada que a obrigue a ser diferente das outras atividades do conhecimento que, para adquirir superioridade numa área, admitem certa ignorância das outras.” (BATAILLE, 1987, p. 164). E, nesse sentido, esse procedimento de formular uma premissa sobre a vida ativa do filósofo tem seu fundamento na comparação com a vida dos santos, que também seria possível de ser estendida ao trabalho do poeta.

Para finalizar, resalto que a teoria que atribuo ao trabalho de várias das escritas de poetisas mulheres está relacionada a uma ação que situa os seus textos em um lugar intermediário entre a ação revolucionária (que é muitas vezes aproximada a expiação da culpa atribuída ao papel desempenhado pelo herói trágico, e à “santidade”, produtores de identificação coletiva) e sua impossibilidade no presente. Trata-se da impossibilidade do sacrifício. Essas escritas são ambivalentes em relação à nomeação do gênero a partir da máquina moderna, ainda que o conceito fabricado de mulher seja o sujeito da enunciação de vários poemas de diferentes autoras mulheres. Contudo, sua escrita é a da impossibilidade de assumir esse lugar discursivo que situa o sujeito como vítima. Trata-se do vazio do sentido do sacrifício, da santidade ou do papel de “heroína da ação. A possibilidade do sacrifício e da servidão voluntária e/ou consagração à vida filosófica/poética apenas seria possível na *extimidade*. Trabalhar a terra como se fosse um laborar para fora de si é algo que se busca estando perdida a esperança ou não.

THE WOMAN, POETRY AND LITERARY THEORY

ABSTRACT

This text aims to create relationships between notions of genre, gender and contemporary literary theory by reading the work of Paula Glenadel, Angélica Freitas and Clarice Lispector. To this end, the very concept of poetry will be discussed based on the practice of first-person enunciation, as well as its relationships with History. This fabric of relationships will support the concept I propose of women's writing, theory and poetry.

KEYWORDS: Women's writing. Poetry. Paula Glenadel. Angélica Freitas. Clarice Lispector.

RESUMEN

Este texto tiene como objetivo crear relaciones entre las nociones de género, gender y teoría literaria contemporánea a partir de la lectura de la obra de Paula Glenadel, Angélica Freitas y Clarice Lispector. Para ello, se discutirá el concepto mismo de poesía a partir de la práctica de la enunciación en primera persona, así como sus relaciones con la Historia. Este tejido de relaciones respaldará el concepto que propongo de la escrita de mujeres, de teoría y de poesía.

PALABRAS CLAVE: Escritura de mujeres. Poesía. Paula Glenadel. Angélica Freitas. Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. A poesia não pensa (ainda). In: SCRAMIM, Susana (Org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras.2016.

AZEVEDO, Fernando Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da língua portuguesa. Thesaurus e ideias afins*. LEXIKON Editora, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Gênese, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques Some statements and Truism about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seism (1987). In: *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Galilée, 2009. p. 223-252.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1987.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GERBAUDO, Analía. “Espigones argentinos”. In: AGUILAR, Gonzalo; PINO, Claudia Amigo; MIRIZIO, Annalisa (orgs.). *Travesías, desvíos, obstrucciones. La circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y en España*. São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2022.

GLENADEL, Paula. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro: & letras, 2008.

GLENADEL, Paula. *Rede*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

HIDALGO Nácher, Max. Lançadas brasileiras da desconstrução: etnocentrismo e diferença colonial. In: *Revistas de Estudos Literários*, n. 14, Universidade de Coimbra, 2024. (No prelo).

KAMENSZAIN, Tamara. *Intimidad Inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia, 2016.

LACAN, Jacques. *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducción Juan Luis Delmonti-Mauri. Buenos Aires: Paidós, 2010.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista ao jornalista Júlio Lerner, TV Cultura- SP, 01/02/1977. Consultado em https://cultura.uol.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de Família*. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Prefácio e notas de Teresa Montero; posfácio Pedro Krap Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Submetido em 27 de setembro de 2023

Aprovado em 27 de novembro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
