

## POETAS DE POCHETE: *QUINÉM HOMEM, QUINÉM MULHER*

---

CARLA MIGUELOTE\*

### RESUMO

O presente artigo observa o modo como certa poesia brasileira contemporânea cria estratégias de subversão das normas de gênero. Tomando como norte a leitura que Judith Butler faz de *Antígona*, a heroína da desobediência, consideramos essas proposições poéticas como atos linguísticos de desobediência política. Escolhemos como *corpus* de análise os últimos livros de poesia de Angélica Freitas – *Canções para atormentar* (2020) –, Féres – *Experiências sobre editar um corpo* (2020) –, Maria Isabel Iorio – *Dia sim dia não fazer chantagem* (2021) – e o penúltimo livro de Lilian Sais – *Motivos para cavar a terra* (2022b).

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea. Gênero. Feminismo. Judith Butler.

---

### INTRODUÇÃO

então um acadêmico olhou para o outro.  
fechou

o livro e disse:

- isso não é literatura feminina.
- desculpe, meu caro. mas está claro que é.
- não é, não. veja só a pochete que ela usa.

*Féres*

Em 2018, quando publicou *Explosão feminista*, volume de que é organizadora e co-autora em diversos capítulos, Heloisa Buarque de Hollanda (que ainda assim assinava,

---

\*

Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [carla.miguelote@unirio.br](mailto:carla.miguelote@unirio.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9819-3108>

mas que agora, em um gesto feminista e por ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, recupera seu nome de solteira, passando a se apresentar como Heloisa Teixeira) escrevia, junto com Julia Klien, um texto que se dedicava a pensar a escrita de jovens poetas, aquelas que as autoras então denominaram as “novíssimas poetas do feminismo”, poetas que começavam a publicar a partir de 2010 com uma produção fortemente marcada pela ótica das relações de gênero (HOLLANDA, KLIEN, 2018, p. 106). Três tópicos principais se destacavam nessa produção: o modo livre e desabrido de expressar o corpo e o desejo erótico de mulheres; a busca de uma linguagem que desse conta da particularidade das experiências de mulheres negras, indígenas, lésbicas e trans; a denúncia contundente do machismo, da opressão e da violência de gênero. Parecia se delinear com força o contorno de uma dicção própria de mulheres, que se percebia diferente da dicção presente em grande parte da poesia feita por homens, e que, sobretudo, recusava o ponto de vista masculinista, seu modo de estar no mundo e expressá-lo.

Ora, de 2020 para cá, algumas publicações de poesia em que reconheço uma inflexão indiscutivelmente feminista me chamaram a atenção por apontar para outras rotas, não tanto de demarcação ou recusa do que representaria o modo masculino predominante de estar no mundo e nele se expressar, mas justamente uma nova maneira de se aproximar do masculino, de assumir características culturalmente atribuídas aos homens e de falar (escrever), inclusive, no gênero gramatical masculino. Estou falando, sobretudo, de procedimentos presentes em alguns poemas dos últimos livros publicados por Angélica Freitas – *Canções para atormentar* (2020) –, Féres – *Experiências sobre editar um corpo* (2020) –, e Maria Isabel Iorio – *Dia sim dia não fazer chantagem* (2021). Nesses livros, não se trata, obviamente, de hastear uma bandeira branca, como se estivéssemos em um momento pós-feminista, em que as lutas de mulheres não se fazem mais necessárias; não se trata, igualmente, de se identificar com a figura do opressor e desprezar o que seria característico do universo dito feminino. Mas do que se trata, então? O que essas estratégias de linguagem mobilizam, deslocam, (des)figuram?

Para compreender o que está em jogo nesses poemas, busquei a contribuição das reflexões de Judith Butler em *A reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte, Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (deste último, notadamente o capítulo “O falo lésbico e o imaginário morfológico”) e *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*.

A leitura que Butler faz de Antígona me despertou a atenção para outro livro de poesia publicado nos últimos três anos, não menos relevante e importante nessa

discussão: *Motivos para cavar a terra* (2022b), de Lilian Sais. É com a leitura de seu poema de abertura, instigada pela Antígona de Butler, que começo, portanto, o percurso pela escrita mais recente dessas que denomino, por inspiração de Féres, “poetas de pochete” (já sugerindo aqui uma aproximação da pochete, esse acessório de sapatão, com o conceito butleriano de “falo lésbico”)<sup>2</sup>.

## ECOS DE ANTÍGONA ENTRE NÓS

Durante a pandemia de Covid-19, em que não podíamos enterrar nossos mortos ou, mais propriamente, estarmos presentes em seus funerais, em que, no Brasil, o então presidente dizia que não podia fazer nada diante de tantas mortes porque não era coveiro, a personagem obstinada de Antígona despertou renovado interesse entre nós, sendo retomada por artistas, intelectuais e poetas. Antígona, aquela que desafia a lei do Estado, que enfrenta o tirano a fim de enterrar seu irmão, cumprir os ritos fúnebres e lhe dar um sepultamento digno, parecia expressar, de modo eloquente, nossa silenciosa revolta, nossa indizível tristeza.

Talvez a primeira das intervenções a recuperar, nesse contexto, a figura dessa “heroína da desobediência”, para retomar a expressão de Frédéric Gros (2018, p. 78), tenha vindo do artista Nuno Ramos, que, em agosto de 2020, publicou “Sai Antígona”, na Revista Piauí, edição 167. Para sua intervenção, o artista reproduziu o trecho final da peça de Sófocles, em tradução de Mário da Gama Kury, retirando as falas das personagens e deixando apenas as indicações e as rubricas. O trecho começa justamente com a indicação “Sai Antígona, levada pelos guardas”. A partir desse momento, em que a heroína é conduzida pelos guardas para ser enterrada viva, cumprindo a sentença de seu tio Creonte, o tirano de Tebas perde tudo. Perde seu filho mais velho, Megareu, morto na batalha perdida em que seu pai insistira. Perde seu filho mais novo, Hêmon, que se mata após constatar o suicídio de Antígona, sua noiva. Perde sua mulher, Eurídice, que se mata depois de saber da morte dos dois filhos. E perde, enfim, seu poder e autoestima: “Que devo então fazer? Dize e obedecerei”, apela, desnortado, ao Corifeu<sup>3</sup>. Ramos, que na altura diz considerar o texto não apenas atual, mas premonitório (algo que hoje em

2 A associação entre a pochete e o conceito butleriano de “falo lésbico” já havia sido feita anteriormente por Andrea Lacombe (2007), em seu artigo “De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro”.

3 Adotamos para as citações de *Antígona* neste artigo a tradução de Trajano Vieira, seguindo a opção de Jamile Pinheiro Dias, tradutora do livro *A reivindicação de Antígona*, de Judith Butler.

parte se vai comprovando em relação ao mais recente ex-tirano do Brasil), afirma que “não saberia pronunciá-lo, muito menos encená-lo”. Justifica assim seu apagamento do texto de Sófocles, deixando apenas indicações e rubricas: “Talvez só assim, no mais absoluto silêncio, seja possível ouvir a (nossa) tragédia” (RAMOS, 2020, s/p).

No ano seguinte, em 2021, o Coletivo “Oficina matéria prima” publicou o livro *Antígona morreu então preciso falar com você*, pelo selo Hecatombe, da editora Urutau. O volume reúne um conjunto de poemas, a maior parte formulada como correspondências, destinadas a personagens diversas: Antígona, Ismênia, Hêmon, ou mesmo uma “vó” ou uma “maninha”, contando-lhes sobre a tragédia. O gesto inspira-se na carta que Anne Carson (2015) endereça a Antígona, no prefácio de *Antigonick*, sua tradução da tragédia de Sófocles, intitulado *the task of the translator of antigone* (em uma referência ao célebre texto de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”). O coletivo explica que a publicação é propulsionada não apenas pela leitura que o grupo então fazia da *Antigonick* de Carson – em tradução provisória, parcial e não publicada de Rafael Zacca (que compõe o coletivo) e Marília Garcia, que assina o posfácio – mas também pela perplexidade com que se vivia, no Brasil, a “experiência catastrófica com a pandemia do coronavírus” (OFICINA MATÉRIA PRIMA, 2021, p. 10). A apresentação do volume lembra que o desdém público do então presidente para com os mortos e os ritos do luto remonta à época em que ainda era deputado, quando “pendurou em seu gabinete um cartaz com o desenho de um cachorro, no qual se podia ler o título ‘desaparecidos do Araguaia’ e, embaixo, ‘quem procura osso é cachorro’” (OFICINA MATÉRIA PRIMA, 2021, p. 13). O cartaz era uma provocação clara àquelas/es que pediam pela abertura dos arquivos da ditadura militar, pela busca de informações sobre os mortos e desaparecidos pelo regime, a fim de honrar suas histórias.

Evoco brevemente essas duas intervenções apenas para ilustrar o interesse renovado de Antígona entre nós. Entretanto, interessa-me, sobretudo, para as reflexões que proponho neste artigo, duas outras publicações. A primeira consiste na nova tradução, no Brasil, do livro de Butler *Antigone’s claim: kinship between life and death* (2000), em 2022, pela Civilização Brasileira. O livro de Butler já havia sido publicado pela editora da UFSC em 2014, com o título *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*, com tradução de André Cechinel. Na publicação de 2022, a tradutora Jamille Pinheiro Dias (2022, p. 9) explica sua opção pelo vocábulo “reivindicação” no lugar de “clamor” (escolha, como afirma, ratificada por Butler): “[n]as línguas neolatinas, termos do campo semântico ligado a ‘clamor’ e ‘grito’ dizem respeito a um sentido de lamento

ou súplica que não condiz com o teor e a potência da reivindicação de Antígona [...]”. Cabe ressaltar também que, em seu prefácio para essa publicação, a professora Berenice Bento (2022, p. 21) não deixa de relacionar as reflexões de Butler ao contexto brasileiro, tanto no que diz respeito ao descaso do Estado para com o luto das pessoas escravizadas e com os desaparecidos da ditadura, tanto no que se refere ao momento específico em que escreve seu texto de apresentação, 25 de junho de 2021:

Escrevo este prefácio em um momento de uma dupla negação dos ritos fúnebres. A primeira negação é provocada pela pandemia de covid-19. Nesta semana, chegamos a mais de 500 mil mortos no Brasil. A segunda negação vem do Estado. Quando o presidente da República afirma que: “Eu não posso fazer nada”, “Eu não sou coveiro”, “Chega de mimimi”, “Todos nós vamos morrer”, ele atualiza Creonte. Não porque haja um decreto que nos impeça de prantear nossos mortos, mas porque a vida, como um valor, já não conta. [...] É esse o mandado que devemos seguir? *Devemos seguir nossa vida e não nos transformarmos em coveiros, para honra e glória da Nação?* Ou devemos nos inspirar na Antígona de Butler e nos rebelar? (BENTO, 2022, p. 21, grifo meu)

A segunda publicação cuja recuperação de Antígona nos interessa aqui é o livro *Motivos para cavar a terra*, de Lilian Sais, vencedor na categoria poesia do VI Prêmio Cepe Nacional de Literatura em 2021, tendo sido publicado em 2022. No livro, Antígona aparece textualmente citada em apenas um verso, como veremos adiante, mas sua presença ressoa em todo o volume, sendo já evocada no poema de abertura. Em entrevista, aliás, a poeta afirma sua intenção de “abrir o livro com a imagem de uma Antígona contemporânea” (SAIS, 2022a). Vejamos o poema:

coveira? desculpe o susto é estranho ver  
por essas bandas uma mulher  
coveira eu assenti é estranho ver  
por essas bandas uma mulher  
coveira ele riu nervoso ele disse  
ainda mais com uma pá na mão  
sozinha no meio da estrada escura  
ele riu nervoso eu assenti ainda mais

com uma pá na mão sozinha no meio  
da estrada escura por que você  
não solta a pá ele disse e riu de novo  
por favor ele completou sem rir  
eu respondi porque eu sou coveira  
e não solto a pá que traz o pão  
e quando não tem morto ele perguntou  
cada vez mais nervoso eu respondi  
morto é coisa que por aqui  
fácil se arranja  
(SAIS, 2022, p. 11)

A coveira contemporânea não poderia senão evocar a mais antiga das coveiras de que se tem notícia, *Antígona*. Permitam-me por ora um retorno à tragédia de Sófocles e à leitura que dela faz Judith Butler, antes de voltar a esse poema, ponto de partida para minhas reflexões sobre a desobediência das normas de gênero no campo de alguma poesia brasileira contemporânea.

A terceira peça da trilogia tebana, de Sófocles, que se segue à *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, começa quando só restam da família de Laio, o almadiçoadado, as duas filhas de Édipo: Ismênia e Antígona. Jocasta já havia se matado, não suportando as revelações trágicas da identidade de Édipo. Esse morrerá cego no exílio, em Colono. E os irmãos Polinices e Etéocles mataram-se um ao outro, disputando o trono de Tebas. Quem o herda é Creonte, tio dos dois, irmão de Jocasta. A peça se inicia no dia seguinte à morte dos dois irmãos. Creonte, em seu primeiro ato como governante, decreta que apenas Etéocles terá um enterro de acordo com os ritos fúnebres, e com a dignidade de um herói, enquanto Polinices, considerado inimigo, não terá direito a sepultamento algum, sendo abandonado à sanha dos abutres. Mais do que isso, Creonte anuncia que aquele que tentar descumprir o decreto será morto. A peça começa justamente com uma fala de Antígona à sua irmã, afirmando que descumprirá as ordens do tirano, seu tio, e enterrará o irmão. Ismênia, depois de tentar em vão dissuadi-la, e negando ajuda na execução de seus planos, pois se sente sem forças para desafiar o Estado, oferece à irmã aquele que entende ser um gesto de lealdade: não contará nada a ninguém. Promessa contra a qual Antígona reage: “Não faças isso! Denuncia-os! Se calares, / se não contares minhas intenções a todos, / meu ódio contra ti será maior ainda!”. Dessa forma, como

observa Butler (2022, p. 62), “Antígona deseja, como Creonte, que seu ato de fala se torne radical e amplamente público, tão público quanto o próprio decreto”.

À determinação de enterrar o irmão, mesmo que isso lhe custe a vida, soma-se então a determinação de assumir o ato, de reivindicá-lo para si, pois tem a certeza de que age corretamente, seguindo não as leis caprichosas de um tirano mortal, mas as leis divinas, vigentes desde tempos imemoriais, no que diz respeito ao sepultamento dos mortos. Essa reivindicação, de assumir o ato, publicamente, pela linguagem, é central para a leitura que Butler faz da tragédia:

Comecei a ler Antígona e a crítica a ela relacionada a fim de verificar se seria possível considerá-la um caso exemplar, por conta de sua condição política, de uma figura feminina que confronta o Estado por meio de uma poderosa série de atos físicos e linguísticos. (BUTLER, 2022, p. 27)

Em sua leitura, Butler dialoga com as interpretações da tragédia antes realizadas por outros pensadores, principalmente Hegel e Lacan. Com efeito, a filósofa confronta essas interpretações, que haviam se tornado hegemônicas no meio acadêmico, destacando camadas do texto sofociano por elas invisibilizadas, sobretudo aquelas que apontam para os deslocamentos de gênero mobilizados pela heroína.

Segundo Hegel, Antígona representa a lei particular, a defesa do parentesco, o âmbito doméstico, enquanto Creonte representa a lei geral, a autoridade do Estado, os princípios da universalidade. Nesse conflito, diz o filósofo, o parentesco deve ceder espaço ao Estado, fundando uma ordem ética emergente. A primeira crítica de Butler à interpretação hegeliana consiste em questionar a separação pressuposta entre parentesco e Estado, dado que, no próprio enredo com que se pretende ilustrar essa separação, Creonte só se torna rei em função de uma linha sucessória garantida por uma relação de parentesco. Em segundo lugar, Butler se pergunta como se pode fazer de Antígona um emblema do parentesco, ela que, filha de uma relação incestuosa, seria justamente a aberração do parentesco, tal como explicita Carson e que citamos em tradução de Adelaide Ivánova (2017, s/p): “ter um pai que é também teu irmão / significa ter uma mãe que é tua avó // uma irmã que é ao mesmo tempo tua sobrinha e tua tia / e um outro irmão que tu ama tanto que tu quer pegar ele / ‘coxa com coxa na cova”.

Entretanto, o que nos interessa destacar na leitura de Butler é o que ela aponta como o ponto cego das interpretações hegemônicas da tragédia, um vazio, um não

formulado, a saber, a ausência de reflexão sobre as transgressões de gênero engendradas por Antígona. A leitura de Hegel (e a de tantos outros que se seguiram) “[...] não considera o modo como as suas ações levam outras pessoas a percebê-la como ‘viril’ [...]” (BUTLER, 2022, p. 32). Com seus atos, Antígona não apenas transgredir a lei do Estado; ela transgredir também as normas de gênero. Primeiramente, porque fala publicamente, quando deveria permanecer calada no âmbito privado.

Com efeito, Antígona desafia diretamente Creonte não apenas pelo ato físico de enterrar o morto com as próprias mãos (descumprindo a proibição do tirano), mas também por um ato de linguagem. Quando flagrada pelos guardas em sua segunda tentativa de enterrar o cadáver de Polinices, Antígona é levada à presença de Creonte. Ele lhe pergunta se fora ela mesmo a jogar terra sobre o corpo do irmão. Ela o admite imediatamente. Então ele lhe dá uma chance de se safar: “Exijo que esclareça sem rodeios / se estavas informada do meu veto”. Bastaria que ela mentisse, respondesse que não sabia de nada, que jamais descumpriria uma ordem do tio, do governante, para que ele a livrasse do castigo. Entretanto, ela diz: “Como desconhecê-lo, se era público?”. Com essas palavras, desencadeia a ira de Creonte, ferido em seu orgulho de macho.

Creonte, de fato, escandalizado com a contestação de Antígona, decide que “mulher não mandará comigo vivo”, sugerindo que ele morreria se Antígona ditasse as regras. A certa altura, ele se volta veementemente para Hêmon, que se aliara a Antígona e se opusera a ele, e lhe diz: “Capacho de mulher, não tens caráter!”. Antes disso, Creonte expressa o medo de ser desmaculinizado por ela: se os poderes que provocaram o ato ficarem impunes, “Quem seria o homem, não refreasse o seu poder, Antígona ou eu?”. Antígona, portanto, parece assumir a forma de uma soberania masculina específica, uma masculinidade que não pode ser compartilhada, que exige que seu outro seja feminino e inferior. (BUTLER, 2022, p. 36)

Ao agir também na esfera da linguagem, Antígona afirma uma “autonomia ‘viril’ e insolente” (BUTLER, 2022, p. 38). Essa autonomia de Antígona é também lembrada por Carson, que citamos novamente em tradução de Ivánova:

antígona, mulher: tu também és alguém de fé  
com uma organização profundamente própria que se encontra logo abaixo  
daquilo que a gente vê ou diz

para citar kreon, tu és autônoma  
uma palavra feita de autos (o self) e nomos (a lei)  
autonomia soa como um tipo de liberdade  
(CARSON, 2017, s/p)

Sua autonomia é, portanto, algo que a distancia da ideia de mulher e a masculiniza. Sara Ahmed (2022, p. 374) observa que, em inglês, a origem da palavra *woman* (mulher) aponta já para um ser sem autonomia, alguém que não vive para si e de acordo com sua consciência, mas existe em relação a outro e para outro: “[...] *woman* vem da união de *wif* (esposa) e *man* (ser humano); *woman* como um ser-esposa, sugerindo também que ela é subserviente, uma serva. É impossível desemaranhar a história da mulher da história da esposa [...]”. É também nesse sentido, lembra Ahmed, que Monique Wittig afirma, em 1980, ao final de sua conferência “O pensamento hétero”: “Lésbicas não são mulheres”<sup>4</sup>. Se consideramos que mulheres existem apenas em relação a homens, e as lésbicas desvencilham-se dessa injunção heterossexual, então lésbicas não são mulheres. “Tornar-se lésbica significa tornar *queer* a categoria de mulher ao afastá-la da categoria de homem”, conclui Ahmed (2022, p. 374)

Ao afastar-se da categoria de homem, entretanto, negando-lhe subserviência, aproxima-se dela, de outro modo, tornando-se autônoma, como um homem. De acordo com Bento (2022, p. 20), Antígona “torna-se homem, porque só um homem poderia ousar tais feitos”. Além disso, completa Bento (2022, p. 20), “ao se tornar masculina, transforma-se também em uma alternativa de poder ao próprio Creonte”, e é esse medo de perder o poder que o desespera. Querendo honrar a morte de Polinices, Antígona parece prolongar o ato desafiador do irmão. Uma vez que esse tentara recuperar de Etéocles o trono de Tebas, e Antígona lhe presta irrestrita lealdade, ela acaba por figurar como alguém que poderia substituí-lo, repetindo o seu ato. Estando mortos todos os homens da família, o pai e os irmãos (mas poderíamos dizer também: o irmão e os sobrinhos; ou o irmão e os tios), Antígona é o espectro que poderia tomar o lugar deles.

Mas ela não aspira ao poder. Desde o início, sabe que vai morrer. E não vacila. Continuar viva para se tornar esposa de Hêmon não é uma opção que lhe pesa descartar.

---

4 Embora muitas vezes o título da conferência de Wittig seja traduzido como “A mentalidade hétero”, prefiro a opção de “O pensamento hétero”, uma vez que o texto de Wittig se apresenta como uma confrontação direta ao pensamento (heterossexual) do antropólogo Claude Lévi-Strauss, autor do livro *O pensamento selvagem*.

Escolhe altivamente a tumba em vez do casamento. Além disso, concentrando de modo aberrante as funções de filha, irmã, tia e sobrinha, apenas não ocupa das posições do parentesco o lugar de mãe. Morre sem deixar descendentes. Aliás, carrega em seu próprio nome, como nota Anne Carson logo no início de sua carta à personagem, uma oposição ao nascimento, à descendência ou à progenitura: “em grego teu nome significa algo tipo ‘contra o nascer’ ou ‘ao contrário de nascer’”<sup>5</sup>. Desse modo, Butler (2022, p. 124) afirma: “Embora não seja propriamente uma heroína *queer*, Antígona traz o emblema de certa fatalidade heterossexual que ainda precisa ser relida”. Ou seja, embora não assuma “outra sexualidade que *não* seja heterossexual, [...] parece desinstitucionalizar a heterossexualidade [...]” (BUTLER, 2022, p. 130).

Voltemos agora ao poema de Lilian Sais. Podemos pensar que também aqui uma mulher (a própria poeta) desafia um tirano, através de um ato linguístico, anunciando-se poeticamente como coveira, para dar um luto digno aos mortos. Uma mulher assume o papel de coveira quando o presidente se exime desse papel, se recusa a velar a morte dos que foram levados pela Covid-19. Como o livro é de 2022, torna-se difícil não o ler sob a escuridão desse trágico momento histórico. De fato, há poemas que se referem diretamente a esse contexto, como é o caso de “abrir covas google pesquisar”, que reproduz notícias que estampavam capas de jornais em 2020 e 2021: “Kalil manda abrir mais de 1900 covas em BH / Manaus abre dezenas de covas por dia e tem fila para carro funerário / [...] Covas começa a analisar proposta para abrir comércio de SP nesta segunda [...]” (SAIS, 2022b, p. 17).

No plano mais intratextual, a sujeita lírica configura-se também como uma mulher ameaçadora. Ela assusta um homem que se depara com ela, sozinha, no meio de uma estrada, à noite, com uma pá na mão. É estranho encontrar uma mulher coveira, sobretudo sozinha, sobretudo à noite, numa estrada. De coveira, a mulher passa a potencial assassina, quando diz: “morto é coisa que por aqui / fácil se arranja” (SAIS, 2022, p. 11). Poderíamos dizer que se refere à proliferação de mortos por negligência do estado (se recorrermos mais uma vez a uma instância extratextual), mas também poderíamos dizer que, na falta de morto para enterrar, ela mesma mataria alguém, com facilidade, o que sua pá na mão deixaria entrever. Mulheres temem andar sozinhas à noite, por uma estrada ou rua escura. Mas aqui quem tem

---

5 Como explica Trajano Vieira (2009, p. 17) em sua introdução à tragédia, “A voz contrária de Antígone”, o nome da heroína é composta da preposição *anti*, que significa “de encontro a” ou “contra a”, e do substantivo *goné*, que significa “ação de engrandar” e, no sentido passivo, “descendente”, “filho”.

medo é um homem. Há uma nítida inversão de papéis. Mulheres também podem ser ameaçadoras, também podem matar.

Dissemos anteriormente que Antígona era mencionada textualmente em apenas um poema do livro de Sais. Trata-se do poema III, da penúltima seção, intitulada “brasil últimos capítulos”. No poema II, primeira estrofe, a sujeita lírica dirige-se a um “você”, relembrando um fato que esse alguém lhe teria contado: certo dia um “homem caiu nos trilhos do metrô / foi acertado pelo trem e morreu” (SAIS, 2022b, p. 70). Na segunda estrofe, a questão se coloca: o que fazer com “um cadáver insepulto a poucos metros do trem parado / na plataforma / sete e meia da manhã [...]” quando “[...] centenas de pessoas [...] precisam chegar ao trabalho / e bater ponto e iniciar a jornada” (SAIS, 2022b, p. 70)? E, finalmente, na terceira estrofe, temos o desfecho da cena:

após pouco mais de trinta minutos de hesitação a decisão foi  
passar com o trem sobre o corpo tantas vezes quanto fosse necessário  
para que todos pudessem chegar logo, desculpar-se com seus chefes  
[pelo atraso,  
e bater o ponto, e iniciar a jornada  
(SAIS, 2022b, p. 70)

É então que no poema III a figura de Antígona é lembrada:

nada deve estar acima dos rituais fúnebres que cabem  
a um corpo morto, essa era Antígona na minha cabeça,  
quando meses depois você me contou esse fato  
e eu tive que dar uma aula sobre tragédia grega  
e explicar que “não importa o que aconteça, sempre seremos pessoas”  
como se não soubesse que na morte  
a dignidade existe no máximo pela metade  
(SAIS, 2022b, p. 71)

Pelo menos duas questões se entrelaçam aqui. De um lado, a questão tão debatida por Butler a respeito dos corpos que importam, das vidas que o Estado reconhece como dignas de serem pranteadas e enlutadas. Provavelmente, imaginamos, o morto do poema é uma figura anônima, um desconhecido, uma vida que, para os efeitos de

poder, não importa. Provavelmente, não havia junto a ele parentes ou amigos, alguém que pudesse contestar a perversa lógica da meritocracia do luto e reivindicar o atraso indeterminado dos trens até que o corpo fosse devidamente removido. A segunda questão que se coloca diz respeito àquilo que Elizabeth Freeman (2010, pos. 461, tradução minha) chamou de “crononormatividade”: “o uso do tempo para organizar corpos humanos individuais em direção à máxima produtividade”<sup>6</sup>. A autora chama atenção para o fato de que o Estado e o mercado exercem regulações biopolíticas não apenas através do controle de fronteiras espaciais, definindo quais pessoas têm acesso a quais lugares, mas também e sobretudo através de mecanismos temporais. Desse modo, sugere que, na contracorrente desses mecanismos, devemos viver o tempo como uma instância não abstrata, mas incorporada, intrinsecamente ligada a nossos corpos e prazeres. Nesse sentido, se pergunta se práticas *queer* do prazer corporal e sexual não poderiam ser pensadas como alternativas não só à heteronormatividade, mas também à crononormatividade.

#### O FALO LÉSBICO: ESCREVER *QUINÉM HOMEM*

Mas voltemos à nossa questão, os deslocamentos de gênero em alguma poesia brasileira contemporânea. Inicialmente, inspirando-me no poema de Féres que usei de epígrafe, pensei em usar o epíteto “poetas de pochete” (presente no título deste artigo) para designar poetas lésbicas ou *queer*, que falam publicamente desse lugar e cuja escrita problematiza de algum modo as normas de gênero. Como se sabe, a pochete, consensualmente considerada um acessório masculino, tornou-se quase um código de vestimenta sapatão. E, se a lésbica não é uma mulher, como diria Wittig, como poderia a literatura escrita por uma lésbica ou por uma poeta de pochete ser considerada literatura feminina? Esse poderia ser o argumento implícito do acadêmico do poema de Féres. Entretanto, mais provavelmente, pelo tom de ironia do poema, o tal acadêmico não seria alguém afinado com o pensamento de Wittig, mas simplesmente um homem lgbtfóbico, que descartaria a literatura lésbica ou *queer* para um nicho ainda mais distante da literatura supostamente universal e canônica do que a literatura que chama de feminina.

Achei curioso, entretanto, encontrar o vocábulo pochete também em um poema de Lilian Sais, em um livro cuja sujeita lírica em nenhum momento reivindica um lugar

---

6 No original: “the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity”.

não heterossexual. Trata-se do terceiro poema do livro, todo em prosa corrida, sem pontuação alguma.

[...] google pesquisar cavar a terra google pesquisar abrir covas google pesquisar puta merda o interfone tudo que é ruim um dia volta seja ex ou pochete como se livrar de ex google pesquisar como carregar um corpo sem levantar suspeitas google pesquisar como se desfazer de suas pochetes antigas google pesquisar. (SAIS, 2022b, p. 15)

A pochete aparece no poema como parte de tudo aquilo que é ruim e um dia volta, como uma moda antiga e cafona que é retomada alguns anos ou décadas depois. Entretanto, trata-se de um acessório que a sujeita lírica possui, pois quer saber como se livrar “de suas pochetes antigas” (talvez para adquirir novas e mais modernas?). De todo modo, a pochete não se reduz a signo de uma semiótica pejorativa, nem é associada à sapatonice. Curiosamente, entretanto, esse é um dos dois poemas do livro que, segundo a própria Lilian Sais (2022a, s/p), rendem homenagem à Angélica Freitas, brincando com o google como esta última faz. Sais se refere a “3 poemas com o auxílio do google”, de *Um útero é do tamanho de um punho*, livro que Hollanda e Klien, no texto já citado, afirmam ser a maior referência para as novíssimas poetisas do feminismo. É interessante notar que, também para Sais, esse livro foi fundamental:

Eu não sei explicar por que, mas apesar de escrever desde sempre, eu nunca imaginei que eu poderia ser, de fato, escritora. Cursei Letras e conhecia basicamente os clássicos e o cânone, e, obviamente, não havia realmente espaço para uma mulher ali. Eu escrevia para mim, era o que eu dizia. Foi há alguns anos que um amigo me presenteou com *Um útero é do tamanho de um punho*, da Angélica Freitas, e depois de ler o livro passei a entender que eu também poderia ser escritora, ocupar um espaço que, na minha cabeça, antes, só poderia ser ocupado por homens e, na sua maioria, brancos. (SAIS, 2022a, s/p)

Angélica Freitas teria desempenhado para Lilian Sais o papel que Ana Cristina César desempenhara para ela, considerando que o poema “ana c.”, de *Canções de atormentar*, tem algo de biográfico: “mas foi assim que aconteceu em 89 / e eu larguei

os estudos de eletrônica / porque até ana c. eu não sabia que se podia / escrever assim e eu queria escrever – ” (FREITAS, 2020, p. 77). Ora, Angélica Freitas foi sem dúvida também a principal referência para as poetas lésbicas dessa nova geração, por escrever a partir da experiência da lesbiandade, dando visibilidade poética à existência lésbica, sobretudo na última seção de *Um útero é do tamanho de um punho*, intitulada “O livro rosa do coração dos trouxas”, que contém três poemas que começam pelo mesmo verso: “eu tive uma namorada”. Nesse sentido, Angélica poderia ser considerada a fundadora da gangue das poetas de pochete.

Passemos então a um poema do último livro da poeta, que adota o recurso que anunciei no início do artigo, o de escrever no gênero gramatical masculino:

eu sou a garota mais doce ao sul do equador  
o garoto mais quente que eu conheço  
eu sou eu sinto que sou  
eu mesmo

eu sou a garota fugaz da minha rua em flor  
o garoto que rouba as flores das casas  
eu sou sobretudo eu sou  
eu mesma

eu sou a garota mais valente ao seu dispor  
o garoto mais engraçado que conheço  
eu sou eu sinto que sou  
eu mesmo

(FREITAS, 2020, p. 38)

Esse poema, que de início parece prometer uma autodefinição, uma declaração pública de identidade – o sintagma “eu sou” é repetido nove vezes – acaba por se revelar (pelo uso da ironia, tão característico da escrita de Freitas) justamente uma crítica da ideia de identidade fixa, estável, que se manteria a mesma (idêntica) ao longo de toda a existência de um sujeito, circunscrevendo sua essência, seu âmago mais íntimo e recôndito, inalterável, inato. Recorro novamente a Judith Butler, quem nos ajuda a perceber o potencial político da crítica aqui presente. Dessa vez, refiro-me às reflexões de seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência*

*ética*, em que a filósofa aponta a violência ética implícita na interpelação “Quem és?”, sobretudo quando se exige do sujeito que responde pleno autoconhecimento e consistência interna. Segundo Butler, não somos autotransparentes, mas opacos a nós mesmos.

O reconhecimento de que não somos, em cada ocasião, os mesmos que nos apresentamos no discurso poderia implicar, por sua vez, certa paciência com os outros que suspenderia a exigência de que fossem idênticos a todo momento. Para mim, suspender a exigência da identidade pessoal, ou, mais especificamente, da coerência completa, parece contrariar certa violência ética, que exige que manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal o tempo todo e requer que os outros façam o mesmo. (BUTLER, 2015, p. 60)

No poema de Freitas, três vezes se anuncia “eu sou a garota”; também três vezes se anuncia “[eu sou] o garoto”. Os atributos que se seguem a “garota” e “garoto” na primeira estrofe parecem respeitar a cartilha das características binárias próprias a cada gênero. A garota é doce. O garoto é quente (que pode ser entendido como cheio de libido e vontade, mas também como esquentado, belicoso). Na segunda estrofe, as coisas se embaralham um pouco. A garota é a garota *fugaz* da rua em flor – seria aquela que corre, que é veloz, que desaparece rapidamente, efêmera enquanto garota, enquanto associada aos tópicos semânticos ligados à beleza e à delicadeza da flor (leituras possíveis). O garoto rouba as flores das casas. Sim, essas travessuras de roubos cabem aos garotos. Mas o objeto do roubo já é um pouco delicado demais para uma masculinidade rígida. Finalmente, na terceira estrofe, a garota se define não apenas como valente (característica associada geralmente a meninos), mas como a “mais valente”, e à disposição para defender quem precise (“ao seu dispor”), enquanto o garoto se define como o mais engraçado que ele próprio conhece.

Angélica, você acha que “*o seu humor é quiném de homem*”? (FÉRES, 2020, p. 46). Eu acho que é *quiném* de mulher. Ou melhor, nem de homem, nem de mulher. Eu sinto, sobretudo eu sinto, que seu humor é só seu mesmo. Ora, o humor é certamente uma das marcas mais particularizadoras da escrita de Angélica Freitas no cenário da poesia brasileira contemporânea (talvez seja a autora da poesia mais engraçada que conheço). E é curioso, como aponta Guilherme Gontijo Flores (2020, p. 182), que *Um útero é do tamanho de um punho* tenha marcado “quase qualquer roda de leitura nos últimos anos”, mas tenha deixado “um rastro fraco na sua potência de riso e reversão do

espaço de chacota”. Segundo Flores, ainda não se refletiu o suficiente sobre as estratégias de embate político presentes no humor de Freitas.

Eu sou eu mesmo, eu sou eu mesma, eu sou eu mesmo. Como pode o mesmo não ser o mesmo nas três estrofes? Como pode o mesmo ser a mesma? A questão me deixou ensimesmada.

Maria Isabel Iorio, em seu último livro de poesia, também apresenta poemas em que o eu lírico oscila entre sujeita e sujeito, jogando com o gênero das palavras, criando não uma indecidibilidade (palavra problemática aqui, como veremos adiante), mas uma experimentação, um trânsito: um jogo, para retomarmos uma palavra do seguinte poema seu:

Não soar estranho, não  
soar perfeitamente normal

eu estou dos dois lados do jogo  
posso ser mentiroso  
posso ser educada  
posso ter um tanquinho  
(IORIO, 2021, p. 34)

Estar dos dois lados do jogo. Não significa ocupar alternadamente os dois lugares da binariedade de gênero (embora a sequencialidade da linguagem nos obrigue a dizer uma coisa de cada vez), mas ocupar os dois lugares simultaneamente. Posso ser o que quero. Posso ser (um homem) mentiroso. Posso ser (uma mulher) educada. Posso ter um tanquinho: um abdômen definido, como um tanque, dos homens sarados. Posso ter um tanquinho: um tanque de lavar roupa ou um brinquedo, imitação miniaturizada de tanque destinada a ensinar às meninas, de modo supostamente lúdico, o destino doméstico que lhes cabe. Posso ser um homem ou uma mulher com um abdômen sarado. Posso ser um homem ou uma mulher que lava roupas no tanque. Posso ser um homem ou uma mulher com um abdômen sarado e que lava roupas no tanque.

Há duas possibilidades de leitura diante da ausência de pontuação que encadeia os dois primeiros versos, e que experimento acrescentar aqui. A primeira considera que há uma coincidência entre “verso gráfico (disposição de palavras impressas numa linha com começo e fim definidos) e verso sonoro (trecho contínuo de poesia que,

lido em voz alta, tem um começo e um fim definidos)”, para retomar as definições de Paulo Henriques Britto (2014, p. 33). Ei-la: “Não soar estranho, não. Soar perfeitamente normal”. Dessa possibilidade de leitura, depreende-se que a experimentação com os gêneros não soe estranha, que seja normal, que se possa estar dos dois lados do jogo sem ser apontada, rejeitada, excluída, sem ser considerada abjeta, sem correr riscos de violência física ou verbal. A segunda possibilidade, que considera uma não coincidência entre verso gráfico e sonoro, seria a seguinte: “Não soar estranho. Não soar perfeitamente normal”. Que essa experimentação com o gênero não soe nem estranha nem perfeitamente normal. Por um lado, deseja-se uma experimentação que não coloque o corpo de quem experimenta sob o signo do “estranho”, que implicaria o risco da violência alheia, daqueles que exigem identidades fixas, coerentes e normativas. Por outro lado, algo que certamente não se deseja aqui é um consentimento às normas.

O recurso de utilizar alternadamente os gêneros gramaticais femininos e masculinos para uma mesma sujeita lírica aparece em outros poemas de *Dia sim dia não fazer chantagem*. Por exemplo, o poema que abre a seção intitulada “eu viveria no colo” (a mesma do poema supracitado) apresenta versos como “Se fui deixada na sua porta” e “Vou usar roupa de menina”, com inflexão no feminino, e “mas também vou ser levado”, com o adjetivo marcado no masculino (IORIO, 2021, p. 31).

A estratégia se torna mais recorrente na seção seguinte, “se não durmo não estou no tempo”. Trata-se de uma série de dezesseis textos em prosa, em que uma estátua viva faz um discurso ao público a seu redor. Na verdade, ficamos sabendo no último texto da série, trata-se de um discurso pré-gravado. Poder-se-ia dizer que se trata de um homem que faz a performance de uma estátua viva e que, por isso, faz a concordância de seus predicados tanto no masculino quanto no feminino, referindo-se ora a sua condição de homem (substantivo masculino), ora a sua condição de estátua (substantivo feminino). Entretanto, o texto de número 9, composto de uma única frase, parece indicar uma direção diferente de leitura: “Estou perdendo o gênero” (IORIO, 2021, p. 48). Curiosamente, a alternância dos gêneros gramaticais acontece de forma mais perturbadora no texto seguinte, o de número 10, do qual transcrevo apenas um trecho:

Vocês devem se perguntar se eu me excitei, e eu *mesmo* me pus a pensar nisso, entendi que sim, claro, e que aliás estou de alguma forma *excitado* o tempo todo. A impossibilidade de trepar fabrica um estímulo bastante sofisticado, sem rompante,

e talvez seja verdade que estou *excitada* o tempo inteiro, o que me serve inclusive para que não durma. Não durmo. (IORIO, 2021, p. 49, grifo meu)

Além do uso indiscriminado dos dois gêneros gramaticais para uma mesma sujeita, há aqui a afirmação de que a libido, o desejo sexual intenso e não regulado, não é prerrogativa de um único gênero (sexual), mas se manifesta indiscriminadamente em homens e mulheres.

Se o primeiro poema de Iorio falava sobre estar “dos dois lados do jogo”, vale agora evocar um poema de Féres, que, de modo semelhante, mas levantando outras questões, fala sobre estar dos dois lados da guerra.

hoje sonhei que estava em uma guerra e precisei me esconder. Desci várias escadas, encontrei armários em desuso, buracos empoeirados. entrei em um deles e fechei a porta. estava me sentindo bem escondida, minha companheira entrou, sorridente e tranquila. achei estranho ela ter me achado. pedi para ela se abaixar, embora nunca estaríamos escondidas o suficiente. entrou um rapaz que parecia ser um guerrilheiro. o fato de ele ter surgido confirmou que estávamos mais vulneráveis do que eu imaginava. vieram um medo absurdo e depois uma ideia que me pareceu maravilhosa: sair da guerra. perguntei ao rapaz como fazer isso. ele disse que eu deveria me apresentar aos dois lados da guerra. então perguntei: *e se não entenderem e me matarem?* ele respondeu com um gesto, como se dissesse, é o risco. (FÉRES, 2020, p. 53)

Ora, a princípio, nada no poema nos permitiria dizer que se trata de uma guerra contra as normas binárias de gênero e à heterossexualidade compulsória, a não ser, de modo enviesado, a imagem de uma entrada no armário, que pode ser lida metaforicamente como um recuo, o retorno a uma existência às escondidas após a declaração pública de uma sexualidade dissidente. Entretanto, todo o livro de Féres trata da experiência de um corpo *queer*, recorrentemente questionado, pelas mais diversas instâncias – a mãe, a psicóloga, ex-namoradas, um poeta, um homem bêbado na fila do banheiro etc. –, sobre sua não conformidade às normas de gênero. A mãe diz, desesperada, no poema “seja adolescente nos anos noventa”: “*mas você está igual a um homem. / vai botar um colar de pérolas // saía de casa como um homem de colar de / pérolas*” (FÉRES, 2020, p. 23). Ex-namoradas se espantam por não encontrarem

no armário do eu lírico nem vestidos nem floridos, uma vez que “[...] *toda mulher tem um vestido florido*” (FÉRES, 2020, p. 19). Os exemplos desse tipo de questionamento a respeito da adequação da aparência de uma mulher proliferam em todo o livro. E essa proliferação exaspera a/o leitor/a tanto quanto exaspera o corpo *queer* em questão.

Dissemos acima que a ideia de indecidibilidade não era adequada para tratar das questões que enfrentamos aqui, e isso por que a noção endossaria a norma binária que diz “você precisa *decidir* se é menino ou menina”. É assim que figura o imperativo da psicóloga no livro de Féres (2020, p. 13): “*você não é uma mulher fálica / você se veste como um homem gay // [...] você precisa se definir. Parece / que você não sabe se é homem / ou mulher*”. Apresentar-se dos dois lados da guerra, figurar a um só tempo como homem e mulher é deveras arriscado: “*e se não entenderem e me matarem?*” (FÉRES, 2020, p. 53).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ora, se inicialmente pensei em usar o epíteto “poetas de pochete” para designar poetas lésbicas e *queer*, termino por chamar de “poetas de pochete” toda a gangue que ostentaria, em sua performatividade discursiva, o que Butler denomina de “falo lésbico” (mesmo que individualmente o lugar enunciativo da autoria não se identifique com a lesbiandade). Se, para Lacan, o homem *tem* o falo (que não equivale ao pênis, mas o simboliza) enquanto a mulher *é* o falo, Butler (2019, posição 2081, 2067) afirma que o “falo lésbico” – que pode significar “[...] um sem-número de partes do corpo, performatividades discursivas, fetiches alternativos, só para citar alguns [...]” – faz com que “o ‘ser’ e o ‘ter’ possam ser confundidos”, o que “irrita a lógica da não contradição que serve à ideia de que uma coisa não pode ser outra coisa [either-or], e que é própria da troca heterossexual normativa”. Nesse sentido, escrever *quiném homem* não significaria escrever como um homem, emulando sua voz e ponto de vista, mas de um modo *que nem* a categoria homem, *que nem* a categoria mulher deixaria rotular ou aprisionar. Pois, como afirma Butler (2019, posição 2087), “[...] quando o falo é lésbico, ele é e não é uma figura masculinista do poder; o significante está significativamente cindido, pois tanto recorda como desloca o masculinismo que o impulsiona”.

ABSTRACT

This article observes the way in which contemporary Brazilian poets create strategies for subverting gender norms in their writings. Taking as a guide Judith Butler's reading of Antigone, the heroine of disobedience, we consider these poetic propositions as linguistic acts of political disobedience. We chose as corpus of analysis the latest poetry books by Angélica Freitas – *Canções para atormentar* (2020) –, Féres – *Experiência sobre editar um corpo* (2020) –, Maria Isabel Iorio – *Dia sim dia não fazer chantagem* (2021) – and the penultimate book by Lilian Sais – *Motivos para cavar a terra* (2022b).

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Gender. Feminism. Judith Butler.

---

POETAS DE RIÑONERA: (NI) COMO HOMBRE, (NI) COMO MUJER

RESUMEN

Este artículo observa la forma en que poetas brasileñas contemporáneas crean estrategias para subvertir las normas de género en sus escritos. Tomando como guía la lectura que hace Judith Butler de Antígona, la heroína de la desobediencia, consideramos estas proposiciones poéticas como actos lingüísticos de desobediencia política. Elegimos como corpus de análisis los últimos libros de poesía de Angélica Freitas – *Canções para atormentar* (2020) –, Féres – *Experiência sobre editar um corpo* (2020) –, Maria Isabel Iorio – *Dia sim dia não fazer chantagem* (2021) – y el penúltimo libro de Lilian Sais – *Motivos para cavar a terra* (2022b).

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea. Género. Feminismo. Judith Butler.

---

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. Trad. de Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu, 2022.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: editora 34, 2011.

BENTO, Berenice. Judith Butler e Antígona: a desobediência como dever ético. In: BUTLER, Judith. *A reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. Disponível em: < <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>>. Acesso em 29 set. 2023.

BUTLER, Judith. *reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1, 2019.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARSON, Anne. The task of the translator of antigone. Disponível em: < <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

FÉRES. *Experiências sobre como editar um corpo*. Rio de Janeiro: Garupa, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. Breves notas para um só lado do dínamo: *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*, de Patrícia Lino. *Revista do CESP*, v. 40, n. 64, p. 179-185, 2020.

FREEMAN, Elizabeth. *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

FREITAS, Angélica. *Canções para atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IORIO, Maria Isabel. *Dia sim dia não fazer chantagem*. São Paulo: Quêlônio, 2021.

LACOMBE, Andrea. De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro. *Cadernos pagu*, n. 28, p. 207-225, 2007.

OFICINA MATÉRIA PRIMA. *Antígona morreu então preciso falar com você*. Bragança Paulista: Hecatombe, 2021.

RAMOS, Nuno. Sai Antígona. *Piauí*, 167, 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/sai-antigona/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

SAIS, Lilian. Entrevista. *Pernambuco: jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco*, 2022a. Disponível em: <[http://www.suplementope.com.br/entrevistas/2961-entrevista-lilian-sais.html?fbclid=IwAR2pna\\_34K3s8bBRxvwsHdC\\_vHnQ\\_xvDry1HCXXpww2zRN3uR7ohSjaauqA](http://www.suplementope.com.br/entrevistas/2961-entrevista-lilian-sais.html?fbclid=IwAR2pna_34K3s8bBRxvwsHdC_vHnQ_xvDry1HCXXpww2zRN3uR7ohSjaauqA)>. Acesso em: 29 set. 2023.

SAIS, Lilian. *Motivos para cavar a terra*. Recife, PE: Cepe, 2022b.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana. Vol. I*. Tradução de Mário da Gama Koury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VIEIRA, Trajano. *Antígone de Sófocles*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

---

Submetido em 30 de setembro de 2023

Aprovado em 27 de novembro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024

---