

BERNARD McGUIRK

# De volta à sutura: o discurso patriarcal e a *Ova*

**“(...) a resistência  
à desconstrução  
é exatamente a  
mesma que a  
resistência que se  
opõe aos estudos  
da mulher (...) há  
sempre algo de  
sexual em jogo na  
resistência à  
desconstrução”  
(Jacques Derrida)  
(1).**

**BERNARD McGUIRK**  
é professor na  
Universidade de  
Nottingham (Inglaterra).

1 Jacques Derrida, "Women in the Beehive: a Seminar with Jacques Derrida", in *subjects/objects*, 2, 1984, p. 12. Citado por Elaine Showalter em "Shooting the Rapids: Feminist Criticism in the Mainstream", in *Sexual Difference*, Oxford Literary Review, vol. 8, nºs 1-2, 1986, p. 220.

2 Esta comunicação é dedicada a Susana Reisz, que chamou minha atenção para o engajamento de Thénon com as questões teóricas que estou examinando. Ela e Charles Feiling, a quem também sou devedor, esclareceram muitos dos argentinismos aos quais, de outro modo, eu não teria tido acesso. Para uma leitura sutil, bakhtiniana, de *Ova Completa*, ver Susana Reisz: "Poesía y Polifonía. De la Voz Poética a las Voces del Discurso Poético en *Ova Completa* de Susana Thénon", in *Filología*, Buenos Aires, 1988, 23, pp. 177-94.



# Completa

## de Susana Thénon

Tradução de WALTER CARLOS COSTA

Neste artigo acabarei falando da poesia de Susana Thénon e, em particular, de sua coleção *Ova Completa* (2). No processo, gostaria de sublinhar o recurso da escrita contemporânea feminina aos padrões estabelecidos do discurso patriarcal. Já se tornou um lugar comum, depois dos escritos de Luce Irigaray, rastrear a passagem do mimetismo à imitação em minar (ou sobreescrever) os cânones masculinos. Mesmo assim vale a pena re-enfatizar o primeiro *caveat*: não pode haver essencialismo. Quando falo de gênero, portanto, ou de diferença sexual no sentido meramente biológico, não pretendo importar nenhuma distinção genética à minha discussão da escrita. Darei por lido, e escrito, que as literaturas sob discussão são construções. O que me transporta do físico ao metafísico, mas não de repente, já que tal ação pode, e vai, aparecer como um tropo classicamente machista na prática discursiva. Há vários estágios intermediários no caminho e, nesse caso, considerarei os modos pelos quais a cultura "machista" argentina está subsumida na poesia de Susana Thénon (é a dois que se dança o tango) de modo que as posições masculino/feminino são sempre relocadas dentro das estratégias de d(omin)ança social. O passe elaborado, as fintas dos poemas dela atuam ao ritmo do título/texto *Ova Completa*, em si um eco (paródia) da "completude" masculina. Assim, a obra será desvelada por Thénon, re-lida, re-escrita: "la obra" funcionará não como "l'oeuvre" mas como "leurre",

a obra (ou logro) das pompas e vaidades dele (e agora dela) (3).

“O diabo dança num bolso vazio”, pelo menos é o que um ditado do século XV quer nos fazer crer (4). No entanto, em uma nota ao título de seu livro, Susana Thénon nos faz perguntarmos se os bolsos masculinos estão sempre vazios:

“\*OVA: substantivo plural neutro latino. Literalmente: ovos.

COMPLETA: particípio passivo plural neutro latino, concorda com ovos. Literalmente: cheios. Variantes possíveis: recheados, repletos, ... rebosantes ... inchados” (5).

De início, portanto, fica claro que a estratégia de Thénon é subversiva e brincalhona, não respeitando etimologias estritas ou plenitudes restritivas. Em sua versão, as bolas explodem ou, ecoando Lacan, os ovos são esmagados para revelar e remodelar “*l’homme*” como “*l’hommelette*”. Seu uso da língua e das línguas - espanhol, inglês, latim, francês ou espanhol - apela para a cultura clássica, a popular e o *kitsch*. Perturbadoramente, ela coloca seus ovos não em um cesto mas em uma *trocarrede*, uma rede de trocadilhos que a um tempo esmaga e desfaz o discurso poético tradicional.

A metafísica da presença não tolera o espaço em branco. Portanto, se meu exemplo do diabo dançando num bolso vazio pode ser visto como uma inversão da inserção ética tradicional de Deus no vazio, ele é, não obstante, um “causo” (cauda)-que-se-conta apontando para a construção da presença masculina originária subjacente em todo discurso ocidental. Como, porém, operou esta metafísica na poesia lírica? Quando um poeta escreve, quando um leitor lê, que construções demoníacas são embutidas na textualidade? (6).

Ao tratar de ilustrar a maneira pela qual as construções litero-metafísicas têm tendido a atuar segundo uma batida ou ritmo masculino, um debate frequentemente levado a cabo nas últimas duas décadas, optei pela recente e especialmente arguta análise da questão por Susan Winnett. Em seu ensaio “Coming Unstrung: Women, Men and Principles of Pleasure” (7), Winnett esboça um modelo para a ficção narrativa que é, no

entanto, pertinente para a poesia lírica. Ela começa de uma maneira surpreendentemente subversiva:

“Gostaria de começar com a proposição de que o orgasmo feminino é desnecessário. (...) O prazer das mulheres pode acontecer fora ou independente da economia sexual masculina, cujas pulsações determinam a cultura dominante, suas repressões, seus tabus e suas narrativas, assim como as ‘ciências humanas’ desenvolvidas para explicá-los” (p. 505).

A investigação de Winnett sobre os paradigmas explanatórios, se bem que não visando especificamente o funcionamento da erótica na lírica, levanta “a questão da diferença entre os prazeres de leitura de homens e mulheres” (p. 505). Para meus propósitos, a poesia de Susana Thénon “trabalha com a diferença”, na medida em que ela propicia “um encontro da mulher com o texto”, de forma similar ao principal argumento de Winnett:

“[em] uma possível erótica da leitura, vemos o encontro da mulher com o texto determinado por um amplo leque de opções pelo prazer que não têm nada a ver (ou pode escolher não ter nada a ver) com as noções [masculinas] de representabilidade (...)” (p. 507).

A questão, então, é dupla, e se refere não apenas ao antigo problema da representação da mulher pelo homem mas, de forma inseparável, ao fato de ela encontrar uma posição de leitura fora, além, diferente da universalização masculinista. O poema de abertura de *Ova Completa* aborda frontalmente este problema, pinçando e retrabalhando os fragmentos-clichê de um vendedor de rua em um dialogismo que balança simultaneamente a imagem padrão da mulher e a capacidade do leitor de aceitá-la:

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

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

3 “pompas: any ‘shows’ held to be under the patronage of the devil; finally (from 17th c.) tacitly transferred to those of ‘the world’, and associated with its ‘vanities’, the Compact Edition of the *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1979.

4 D. C. Browning, *Everyman’s Dictionary of Quotations and Proverbs*, Dent, London, 1962, p. 501, nº 9004.

5 Susana Thénon, “Ova Completa”, in *Ova Completa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 32. Todas as demais referências a esta obra serão dadas entre parênteses após a citação.

6 Cf.: “A filosofia ocidental (...) tem ansiado encontrar o signo que daria sentido a todos os outros - ‘o significado transcendental’ - (...) Um grande número de candidatos para este papel - Deus, a Idéia, o Espírito do Mundo, o Eu, a substância, a matéria, etc. - se impôs cada certo tempo”. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 131.

7 Susan Winnett, “Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, in *PMLA*, vol. 105, nº 3, May 1990, pp. 505-18. Todas as demais referências a este artigo serão dadas entre parênteses depois da citação.



*¿por qué grita?  
jacintos margaritas  
¿por qué?  
¿por qué qué?  
¿por qué grita esa mujer?*

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

*¿y dónde oíste?  
la palabra corcel?  
es un secreto esa mujer  
¿por qué grita?  
mirá las margaritas  
la mujer*

*espejitos  
pajaritas  
que no cantan  
¿por qué grita?  
que no vuelan  
¿por qué grita?  
que no estorban*

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

*ya no grita*

*(¿te acordás de esa mujer?)* (pp. 7-8).

O enfoque escolhido, de reservada sabedoria popular, contido no questionamento retórico, permite às intervenções de Thénon operar palempesticamente, fornecendo um comentário à própria convenção que está sendo imitada. As palavras-chave são simplesmente repetidas incansavelmente, como em tantas tradições musicais: “grita” (dez vezes), “mujer” (treze vezes) e “por qué” (doze vezes). No entanto, dentro e a partir dos padrões de repetição, emerge uma resposta não à questão levantada originalmente mas à parentética (marginalizada) questão do verso final. A ausência de uma resposta a “por qué grita esa mujer” é, de fato, traço clichê abertamente mencionado como tal, na seqüência de abertura, por “andá a saber”. Nenhuma razão direta sendo dada

ou esperada, segue-se uma série de especulações. As primeiras oito instâncias de “mujer” são acompanhadas por “esa”, reificando o objeto de atenção do leitor como uma criatura gritona e enfeitada de flores e jóias baratas, cuja presumida histeria (“¿estará loca?”) poderia ser explicada no mais tradicional dos estilos de Hollywood - “¿será por su corcel?”. Por outro lado, “andá a saber” poderia ser considerada como operando como uma exclamação casual “mas, claro!” (“As mulheres todas acaso não suspiraram pelo Príncipe Encantado montando um garboso cavalo branco?”). Uma intervenção corretiva mina tal pressuposto, no entanto, sob a forma da pergunta

*“¿y dónde oíste  
la palabra corcel?  
es un secreto esa mujer”.*

A posição “exótica” da palavra “corcel” é sublinhada e questionada mas, em última análise, emerge de uma conspiração - “un secreto”. O fosso entre “secreto” e “esa mujer” é ressoante, o espaço em branco, me parece, é habitado por uma sombra, a sombra do narrador, ou focalizador, ou vocalista, ou leitor-da-tradição-popular... ou homem. Preferindo o lugar silencioso do ocultamento, ele é, contudo, a voz que opta por desviar a atenção para “esa mujer”, o objeto de contemplação considerado “próprio”, o encerramento do capricho, da fantasia, da emoção. Mas, outra voz, outro leitor está prestes a torcer o gênero para fins diferentes. “Esa” é subitamente substituído por “la”, atravessando a “chucería”, as ninharias, de “margaritas”, “espejitos”, “pajaritas”, libertando-se de diminutivos triviais, cuja natureza improdutiva é sublinhada na imagem reificada de “esa mujer”, é justaposta a ela, levando à questão urgentemente relevante, já não hipotética (“¿estará?”) mas real: “¿y estaba loca esa mujer?”. A loucura é deslocada da mulher para o leitor da mulher, da falsa atribuição a falso atribuidor. Em conseqüência, o poema termina com um torcimento suplementar da história: “ya no grita” remove a histeria; “¿te acordás de esa mujer?” dá mais uma espetada na cauda. Será que ela existiu alguma vez, e se existiu, você por acaso se lembra dela? A pergunta parentética é, naturalmente, dirigida ao/e visando o leitor-macho que

nessa altura não se importa; e a uma recém-alerta leitora-fêmea (ou leitor-macho não-tradicional) que talvez nunca mais possa ouvir “*esa...*” de novo.

Este primeiro poema de Thénon opera efetivamente a estratégia de questionar a “generização” do público leitor notada por Winnett, perseguindo “uma possível erótica” (8) de um modo que retoma a defesa “dos anos 60” de Susan Sontag de uma erótica em vez de uma hermenêutica da leitura. E a substituição da análise, textual e psicoterapêutica, é um dos procedimentos constantemente explorados por Thénon:

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

*el struss”* (p. 39).

Na poesia de Thénon canção e dança figuram e, freqüentemente, desfiguram. O tratamento da valsa, nesse poema, é um caso notável. O centro organizacional do texto é o verso “*o Strauss*”, uma figura vicária, o Pai-da-Valsa, em cuja Sombra, são dados os passos de uma suposta dança “erótica”. Mas o paralelo se estropia, tropeça, “*trastabillado*”. E de quem é a culpa se não for de “*la mujer*”? O *faux pas*, no entanto, é transformado em efeito estonteante, desencandeando uma série de deslocamentos do legislador interditério original de modo que o caminho que conduz a Strauss está cheio de boas invenções, um processo cheio de *stress*, de *strass*, de *struss*. Virada pelo avesso, a rígida parceria homem/mulher, dança/dominância se revela apenas como o palco para a representação pública de papéis. A realidade privada é crua: “*uno de los grandes males/que afectan a la womanidad*”. O *stress* da “*mujer sin sombra*” deriva de toda tentativa de sair da sombra rumo à independência. A hermenêutica masculina exige análise. A figura esmaecida do homem sempre esperará dançar com a

mulher que procura se libertar; pois sem ele, sem sua sombra, não pode haver drama nem excitação. Pensar de outro modo é entrar no reino da condenação: “*está borracha/borracha la puerca*”. “Ela está bêbada?... porca!”.

“*El struss*”, um *nonsense*, uma palavra sem sentido, ganha contexto e significado apenas na ausência de uma hermenêutica, na ausência do homem, de mim... e minha sombra. A erótica desse poema envolve dança e jogo, dança como jogo, como desdança, des-feita. Em “*Choreographics*”, uma entrevista-dança com Christie McDonald, Jacques Derrida responde à pergunta: “como você descreveria o lugar da mulher?”

“Este passo constitui apenas um espaço desde que ele questione uma certa idéia do locus [*lieu*] e do lugar [*place*] (a história toda do Ocidente e de sua metafísica) e que dance de outro modo. (...) A dança mais inocente contraria a *assignation à résidence*, foge das residências sob vigilância; a dança muda de lugar e, acima de tudo, muda os movimentos da mulher, e de algumas mulheres em particular, trouxe, na prática, com ela, a possibilidade de uma certa turbulência perigosa na atribuição de lugares. (...) Será, então, que teríamos que começar tudo de novo fazendo mapas, topografia, etc., distribuindo carteiras de identidade sexual?”

A parte mais séria da dificuldade é a necessidade de colocar a dança e seu ritmo em consonância com a ‘revolução’. A falta de lugar [*l’atopie*] ou a loucura da dança (...) pode também comprometer as oportunidades políticas do feminismo e servir de álibi para desertar as lutas ‘feministas’ organizadas, pacientes, laboriosas (...) uma negociação incessante, diária - individual ou não - às vezes microscópica, às vezes pontuada por um jogo semelhante ao pôquer; sempre desprovida de segurança, seja na vida privada, seja dentro das instituições. Todo homem e toda mulher devem empenhar sua própria singularidade, o fator intraduzível de sua vida e de sua morte”(9).

Por uma vez - fato raro - um texto de Derrida pede pouco ou nenhum comentário, apontando explícita e politicamente para o poder - e responsabilidade - das coreogra-

8 Um eco de Hélène Cixous: “Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon”, in *Revue des Sciences Humaines*, 168, 1977, p. 480.

9 Jacques Derrida e Christie V. McDonald, “Choreographies”, entrevista, *Diacritics*, Johns Hopkins, 1982, vol. 12, pp. 66-76, pp. 68-9.



fias. A alteração de lugar, entretanto, não se distingue da alteração da língua, como o poema de Thénon acaba de mostrar. O “lugar” da análise, seja ele pista de dança, divã de psicanalista ou texto literário, precisa ser submetido ao *stress* se quer deslocar a neurose do analisando e do analista construída como parceria, como esfera de ação em vez de cura estática.

Os textos de Thénon “trabalham com a diferença” entre as estruturas psíquicas - ou psicanalíticas do tempo e do espaço “institucionais” nos quais homens e mulheres são freqüentemente convidados a empenhar ou “exaurir” sua singularidade supostamente intraduzível (na verdade curável-pela-fala):

#### “MURGATORIO

*olé olé  
olé olá  
yo soy el nieto  
de mi papá*

*olé olá  
olé olá  
voy al psicólogo  
a investigar*

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

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

*molta lettura  
molta poesia  
molta cultura  
molta pazzia*

*Nevsky Stogorny  
Drugoi Igrushky  
Gogol Andreiev  
Chejov Tiburshky*

*y cuando supe  
mis perspectivas  
ya me encontraba  
en la intensiva*

*hombre de ciencia  
hombre de mundo  
oh gran maestro  
oh viejo inmundo*

*todo supiste  
todo pudiste  
más ahora viste  
que esto no es chiste*

*olé olá  
olé olá  
nadie con testa en  
el más  
a  
cá” (pp. 73-4).*

Canção e dança se juntam, mais uma vez, para permitir a re-locação daquele espaço teológico provisório *par excellence*, o Purgatório. “Murga”, um grupo carnavalesco informal que freqüentemente canta canções obscenas com ritmos populares como o *candombee* uruguaio do texto “em análise”, serve aqui para minar a “grande” narrativa psicológica herdada. O zombeteiro “*olé olá, olé olá*” de respeitável “abolengo”, a quebra do típico tabu do incesto, ecoa a “loucura” problemática do poema de abertura. Aqui, entretanto, a voz é uniformemente masculina, “*el nieto de mi papá*”, que apela para a investigação, para a análise profunda, em busca de uma felicidade mais encontrável em uma canção de Edith Piaf do que na realidade. Os quartetos axiais do poema jogam com a sonoridade estrangeira, a cultura bombástica e as autoridades - ainda que dependam de “*molta pazzia*”, ou loucura. À luz desta revelação, das verdadeiras “perspectivas” ou prospectos da *persona*, o lapso é submetido a tratamento intensivo. A grande sombra freudiana é destronada, desbancada, virada de ponta-cabeça em estilo carnavalesco, como em “*oh viejo inmundo*”. Todo sapiente, todo poderoso, em teoria; incapaz, não-presente, de responder esta pergunta... “Que devo fazer, não com o meu passado, mas com o meu aqui e agora?” “*El más acá*”, espaço presente protelado, independente de tempo, história ou linhagem, é, para sempre, a irrespondível pergunta, a perturbação que confunde, não um “*purgatorio*” com a promessa de libertação final na Divina Presença (e omni-resolvedora)...

apenas outro, obsceno, “*murgatorio*”.

Tanto para as vozes masculinas quanto para as femininas, a estratégia de Thénon desfaz as construções metafísicas do tempo, as artimanhas da psicologia institucional e a confiança baseada no gênero. Assim, ela exemplifica a posição de Julia Kristeva:

“Um psicanalista denominaria isto ‘tempo obsessivo’, reconhecendo no domínio do tempo a verdadeira estrutura do escravo. O histórico (tanto homem como mulher) que sofre com as reminiscências reconheceria em seu eu as modalidades temporais anteriores: cíclicas ou monumentais (...) O leitor ficará, sem dúvida, impressionado com a flutuação no termo de referência: mãe, mulher, histórica... Penso que a aparente coerência que o termo ‘mulher’ assume na ideologia contemporânea (...) tem o efeito negativo de apagar as diferenças entre as diversas funções ou estruturas que operam sob esta palavra (...) A diferença fundamental real entre os dois sexos: a diferença que o feminismo teve o imenso mérito de tornar dolorosa [é] produtiva de surpresas e de vida simbólica em uma civilização que, fora da bolsa de valores e das guerras, se chateia mortalmente” (10).

Se a “mulher” é reduzida a qualquer dado espaço - além daquele do consultório - é, freqüentemente, aquele de seu sexo literal, o lugar/espaço que é de imediato sagrado e dissecado:

#### “LA DISECCION

*cosa casi sagrada  
es una cosa casi sagrada  
una cosa casi  
casi sagrada  
tan casi sagrada es esta cosa  
que llama poderosamente la atención  
la casi absoluta ceguera de la gente  
para tener en cuenta que a fin de cuentas  
es casi innecesario ver para creer en cosa  
tan casi  
tan consecuentemente casi  
sagrada  
y es que además este elemento o cosa  
ha sangrado  
o casi*

*y podemos apreciarlo por la sombra de lo  
casi sangrado  
sobre el suelo sobre el suelo sobre el  
mismísimo suelo  
y retomando la demostración  
tenemos esta cosa  
una cosa bah el montón  
de cosa casi medio sagrada  
y además sangrada y por ende  
y en ciernes casi ad nauseam  
y en otro orden de cosas esta cosa  
se resiste con casi sus botones  
a ser casi descubierta  
analizada remolida destripada  
en sus causales últimos internos  
mejor dicho casi internos porque la cosa  
en sí  
no se deshoja fácilmente  
sino trae capa tras capa  
como los alcauciles  
los inviernos  
y el tiempo ah el tiempo ese factor  
disyuntivo que casi aquí se agota  
y por lo tanto nos impide  
llegar al gran por qué  
y al supercómo de esta cosa  
casi sagrada  
tam tam casi sagrada  
tan casi casi  
casi tan sagrada” (pp. 15-6).*

O que se sonda em “La Disección” é o espaço, literal e metafórico, uma tentativa de penetrar a *chora* platônica que, para ecoar Kristeva, era a “inominável” matriz que desafia a metafísica (p. 16). A inominabilidade é a chave da organização do poema, pois o “sujeito” literal do texto não é nunca divulgado, fica sempre escondido - sagrado demais para ser pronunciado - como se fosse equivalente ao Tetragrammaton, o inefável nome sagrado, de quatro letras, de YHWA/Deus. O interjogo “*cosa/casi*” desfaz a plenitude do ser do objeto; sua natureza “sagrada”, portanto, é construída de fora, através do “atento” público leitor, cujo principal entendimento é sua cegueira (“*ceguera*”) “poderosa” e “quase absoluta”. Tão obcecada por uma economia de “*cuenta/cuentas*” que o cálculo vem substituir a visão (“*es casi innecesario ver para creer*”) na construção do que começa a aparecer não tanto como presença de Deus mas como presença da Virgem. O deslocamento de “*sagrada*” para “*sangra-*

10 Julia Kristeva, “Women’s Time”, in *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, University of Chicago, 1981, vol. 7, nº 711, p. 18. Todas as demais referências a este ensaio serão dadas entre parênteses depois da citação.





do” aparece como o pivô da blasfêmia na medida em que uma trajetória teológica masculista é imitada e zombada. Pois o que sobra de culpa (*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*) fora o patético eco de “cielo” - “suelo...”, “suelo...”, “mismísimo suelo”? Pois o que sangra na Cruz se lê como o que sangra no Carço; a “inominabilidade” é ouvida (mas não lida) não como *Dios* mas como *coño*. Vocês que duvidam, os Santos Tomases da vida que não acreditam sem pôr o dedo na ferida sagrada, são convidados a ouvir e ver de novo (“retomando a demonstração”). Vejam o “montão” ou “monte” (“*una cosa bah el montón*”); vejam a abertura e o florescimento (“*en ciernes*”) *ad nauseam*; ouçam a resistência dos botões (“*en otro orden de cosas*”) - resistência à ordem do homem? Relembrem, então, Spéculum, de *l'autre...* mas não da “*autre femme*” de Irigaray e sim do “*l'autre/homme*”.

O destino de *la cosa...* “*a ser casi descubierta/analizada remolida destripada/*

*en sus causales internos*” é uma reescritura da análise da ginecologia por Luce Irigaray, no oco espelho côncavo no qual o inquiridor-homem freqüentemente não consegue ver “outrem” a não ser seu eu intruso:

*“porque la cosa en sí  
no se deshoja fácilmente  
sino capa tras capa  
como los alcauciles”.*

“*Alcauciles*”, alcachofras, são desnudadas camada por camada para revelar um centro macio e succulento; mas, na gíria argentina, “*alcaucil*” significa também um palhaço, um bobo. Há muito tempo atrás Barthes advertia seus leitores para se absterem do damasco da interpretação para que não quebrassem seus dentes no carço lapidado (11). Thénon, por sua vez, substitui a cebola de muitas camadas por um trocadi-lho menos lacrimoso, corrosivo, embora também de múltiplas camadas.

11 Literary style: A Symposium, ed. Seymour Chatman, OUP, 1977, p. 10.



Mas o que está fazendo “*el tiempo ah el tiempo*” no final, na “resolução” deste poema? Poderia Thénon estar zombando da metafísica da pós-penetração; e, mesmo se este for o caso, a penetração não é a essência-e-o-fim-de-tudo. Pois o tempo é denominado “*ese factor disyuntivo*”, a possibilidade de romper, por certo, mas nunca uma resposta de proporções universais “*al gran por qué*”. O “*supercómo de esta cosa*” permanecerá só que provisoriamente sagrado (“*casi sagrado*”) já que o poema termina entre batidas cerimoniais de tambor de vestaliana virgindade - ou não- virgindade, quem sabe?

“*tam tam casi sagrada  
tan casi casi  
casi tan sagrada*”.

“Quanto ao tempo, a subjetividade feminina pareceria fornecer uma medida específica que, em essência, significa repetição e eternidade entre as múltiplas modalidades de tempo conhecidas através da história das civilizações (...) há ciclos, gestação, a eterna recorrência de um ritmo biológico que se adequa ao da natureza e impõe uma temporalidade cuja estereotipização pode chocar, mas cuja regularidade e unissonância com o que é vivenciado como tempo extra-subjetivo, tempo cósmico, ocasiona visões vertiginosas e prazer inominável”.

Este último comentário, coincidentemente aplicável a “La Discección”, é de Julia Kristeva.

Se, como tentei demonstrar, a poesia de Thénon desempenha contra a restauração de qualquer lugar originário, edênico, através de uma trajetória que sublinha a disjunção e não as conjunções de um tempo “historicamente” linear, sua poesia é também uma poesia que... *revels*... na fragmentação de Babel. Na linguagem, a outridade e a dispersão, longe de produzir a nostalgia ou a angústia, são exploradas e celebradas. O jogo de Thénon é ao mesmo tempo sobre e com, trocadilho e diversão, prazerosos passos na coreografia da diferença (12).

“AND SO ARE YOU

*hay sacarina  
la bandada de albatros  
o yo qué sé  
dólares  
de albatrosdólares*

*nunca vi un pájaro pishar eso no quiere decir nada  
los canadienses pishan aunque vos no lo veas  
y los peces  
los peces pishan mar  
vos sos poeta ¿no?  
o Sappho made in Shitland  
poetisa  
¿no ves que es mujer?  
vamos mujer  
si no puedes tú con Dios hablar  
¿para qué preguntarle si yo alguna vez?  
te lo digo personalmente  
en efecto  
alguna que otra vez te he dejado de adorar  
pero el inglés es más práctico  
te ingeniás en todas partes  
verbigracia en las pudendas  
do it don't  
y aunque pronuncies mal  
igual te entienden  
do it don't  
o te expresás por señas  
vieras cómo te arreglás  
cómo aprendés a do it  
cómo don't te acostumbrás  
cómo hacés do lo que querés  
don't” (pp. 13-4).*

O dialogismo opera fortemente no título “And So Are You”, antecipando a pergunta: “¿vos sos poeta no?”. O poeta tentando uma autodefinição depende muitíssimo do leitor/interlocutor... e vice-versa. O legado doce-sacarina da imagem pós-baudelairiana de um *poète par définition* (“*prince des nuées... exilé sur le sol*”) é, ao mesmo tempo, evocado e gozado por Thénon em “*de albatros/ o yo qué sé*”. De forma intrusiva, “*dólares*” apresenta a escritura como profissão mais do que como confissão; “Confiteor de l’Artiste”, para Thénon, envolve uma economia da arte, “*albatrosdólares*”, uma rejeição da pureza de *l’art pour l’art*, ilustrada pelo jogo bilín-

12 Em um artigo recente, Linda R. Boone escreve, de modo instigante, sobre uma paródia direta do poema amoroso “Barcarola”, de Neruda, a saber: “Si tú te Llamaras Babel y no Beba Martínez”, in *Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante: “Para satisfacer as condições para uma mulher perfeita, Beba precisa se tomar precisamente o que ela não é: Babel, fluente na espirituosa língua dos jogos de palavra (...). No entanto, contrariamente à poesia de Thénon, a língua de Arsenio, para Boone, é identificada com uma anti-língua (...) cujo objetivo não é a comunicação mas a pura brincadeira”. Eu acrescentaria que, na engenhosa *mise en abême* de Cabrera Infante, a construção de uma transformação idealizada de Beba em Babel, uma projeção suplementar do público leitor masculino, é sugestivamente *culbuté* por estar inserida na banalidade (anglo-portuguesa) do nome de Arsenio Cué. Ver Linda R. Boone, “Si tú te Llamaras Babel...: Love Poetry, Parody and Irony in *Tres Tristes Tigres*”, in *Siglo XX/20th Century*, University of Colorado, volume 8, issues 1-2, 1990-91, pp. 33 e 35.

güe de quatro versos com “*pishar*”. A enormidade da tática torna “para os pássaros” uma definição demasiado fácil do poeta:

*“vos sos poeta ¿no?  
o Sappho made in Shitland  
poetisa  
¿no ves que es mujer?”.*

O jogo entre “*pish*” e “*shit*” mancha a etiqueta pré-pronta inaptamente colada à “poetisa”-herdeira de Sappho. Poet-isa se torna o termo inaceitável; rejeitado tão vigorosamente quanto anteriormente o reificado “*esa mujer*” e, de novo, em um pastiche da arte popular, subvertendo um famoso bolero:

*“¿Ay! mujer, si tu puedes con Dios hablar  
Preguntale si yo alguna vez  
Te he dejado de adorar”.*

O “desfazer” da herdada percepção bolerística da mulher - uma criatura que necessita corroborar as declarações masculinas de amor em referência à autoridade masculina *par excellence*, o Grande-Homem-do-Céu - diz simplesmente: “Quem precisa disto? Eu estou dizendo a você ‘*en efecto*’, aqui e agora, olhe este espaço, ouça esta voz. E enquanto isto eu deixei, ocasionalmente, de amá-lo!” O súbito deslocamento a um lado, ao pensamento aparentemente lateral, em inglês, do jogo “*do it don’t*”, é sutilmente relevante. Pois a mulher como caprichosa criatura de veneta, de “agora eu te amo, agora não te amo”, é apenas retratável na poesia sacaránica do verso do bolero, onde ela está não está vestida. Desvestida, também, ela pode brincalhonamente mudar de idéia - “*verbigracia en las pudendas*” (sexualidade eloqüente?); e além das barreiras lingüísticas, independente da pronúncia, até por linguagem gestual. Os versos finais do poema são uma festa de jogo verbal vertiginoso, de trocadilho como troça: “*arreglás*”: “*arrumas*”, “*menstruas*”, “*maquias*”; e assim por diante. Tudo é um caótico processo de aprendizagem de “*aprendés*”, “*acostumbrás*”, “*do*”, “*don’t*”, “*ú*”, “*como*”, “*lo que querés*” ... desejo o que há de, ou não há de (ser feito a você) ... “*don’t*”.

Uma das “coisas” feitas aos poetas, mesmo para poetas “mulheres”, é ser antologizado. A versão particular de ter uma

etiqueta pendurada no pescoço é hilariamente mencionada por Thénon:

#### “LA ANTOLOGIA

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

*pero lo que me importa profundamente  
de tu poesía y alrededores  
es esa profesión - aaah ¿cómo se dice? -  
profusión de íconos e índices  
¿tú qué opinas del ícono?*

*¿lo usan todas las mujeres  
o es también cosa del machismo?*

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

*es una antología democrática  
pero por favor no me traigas  
ni sanas ni independientes” (pp. 69-70).*

De novo, a resistência a uma identidade fixa recusa um esgotado processo de “nomear” da entrevista acadêmica. O que emerge, ao contrário, é uma festa rabelaisiana de percepções e malpercepções; de diferença



cultural e condescendência (em vigor em ambas as direções); de instituições e subversões que, de repente, passa de Petrona Smith-Jones e sua Putifar Comisión ao bando missionário não menos restritivo, as participantes do gueto feminista radical. Parece-me evidente que qualquer comentário adicional a este poema seria supérfluo, exceto para assinalar a alta consciência, no texto de Thénon, do poder perigoso que em toda e qualquer instituição designa, por “ícones e índices”, instrumentos que são humorística e saudavelmente erotizados como *gadgets*-fetiche tanto de homens como de mulheres. Em suma, “*la antología*” é sempre uma escolha, mas uma escolha que apenas faz de conta que é “democrática”. Politicamente, que sistema pode tolerar pessoas “*sanas e independientes*”?

Completude, ou sistema fechado, é anátema para a atuação perturbadora de *Ova Completa*. No sistema aberto de Thénon, as palavras são abusadas, ao contrário das estratégias tradicionais dos sistemas lingüísticos:

#### “OVA COMPLETA

*Filosofía significa ‘violación de un ser viviente’*

*Viene del griego filósofo, ‘que corta mucho’ y fia, 3a. persona del verbo fiar, que quiere decir*

*‘confiar’ y también ‘dar sin cobrar ad referendum’*

*Ejercen esta actividad los llamados friends o ‘cofradía de los Sonrientes’*

*los fiadores - desde luego -, los que de veras tienen la manija y los que creen*

*tenerla*

*en la descomunal mezquita de Oj-Alá.*

*Una vez consumada la filosofía se hacen presentes por orden de aparición: la taquería el comisario el juez de la causa el forense el abogado de oficio el reportero gráfico*

*el secreto sumario Max Scheler una familia vecina*

*un psiquiatra dos guardias*

*Ya adentro, hay:*

*1 que perdió entrambas gambas 1 sacerdote*

*1 indiferente 1 sádico 1 calcomaniaco de Racing*

*1 (UN) ejemplar del Erasmo Ilustrado para Niños*

*Ya más*

*ya bien adentro:*

*el recuerdo de una frase famosa el olvido de esa*

*frase famosa al que sigue el olvido de todo lo*

*famoso y lo que no lo es salvo tu culo*

*Filosofía significa ‘violación de un ser viviente’*

*cuando tu pena es condonada 26 años después*

*retomás su ejercicio o te lo ejercen*

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

*COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos, rebosantes, henchidos” (pp. 31-2).*

Ler o discurso amoroso, segundo Thénon, tende a tornar a passagem de Eros à ereção de uma visão de mundo superabrandegora a uma empresa disparatada. O mesmo se pode dizer sobre suas estocadas nas infladas ideologias que ela detecta por toda parte e através de toda a história, em sua cultura “latina” e também na herança greco-romana de controle do pensamento. Uma lâmina “*filosa*” é empregada para dissecar e desmembrar muitos corpos ou confraria (“*Cofradía*”) de (Pseudo-)Crentes, falsos crentes, desmascarados (pré-Rushdie) na “*descomunal mezquita de Oj-Alá*”. Não por acaso, o eixo da mudança de desbançar a “Grande Teoria” para zombar do institucionalmente pequeno é o verso “*Una vez consumada la filosofía*”. Consumação, o ápice do auto-olhar masculista, é prontamente seguida por uma exibição pós-coital de corpos masculinos: “*taquería*”, “*comisario*”, “*juez*”, “*forense*”, “*abogado*”, “*reportero gráfico*” e assim por diante. De forma arqui-surrealista, uma

lista incongruente cômica divulga “*entrambas gambas*” - quem mais? quem mais? - “*I sacerdote*”; ao lado do aborrecido, do sádico, do colecionador de transfêrências do futebol... quanto mais longe se vai mais próxima a inspeção, mais urgente a necessidade de lembrar (ou esquecer) “*una frase famosa*”, mais perto se chega da... contemplação do próprio (infame) traseiro.

O efeito total de toda esta verborragia é (des)velar uma cena inteiramente primal de intelectualidade construída como encarceramento e tortura: “*Filosofia significa ‘violación de un ser viviente’*”.

Enigmáticamente, o poema termina. Vinte e seis anos de castigo, o exercício diário do sinistramente outro que não a compulsiva repetição da rotina: a passagem de “*su*” para “*te*” desliza do exercício da filosofia encarcerante à filosofia da tortura em exercício, a clara implicação de “*o te lo ejercen*” - que remete esta discussão da poesia de Thénon para uma quase contemporânea confrontação com a política:

“*PUNTO FONAL (TANGO CON VECTOR CRITICO)*”

*‘la picana en el ropero  
todavía está colgada  
nadie en ella amputa nada  
ni hace sus voltios vibrar’*

¡*ESO ES DECLAMACION!*” (p. 47).

A primeira lei de Alfonsín, um decreto para impedir que os militares “que atuaram obedecendo ordens” enfrentassem os processos legais previstos, foi denominada *PUNTO FINAL*. O instrumento de tortura, então, e as memórias dos torturadores têm que ser escondidos, na psique argentina, tão facilmente quanto o tristemente inativo violão do popular tango:

*‘la guitarra en el ropero  
todavía está colgada  
nadie en ella canta nada  
ni hace sus cuerdas vibrar’*.

O jogo “*final*”/“*fonal*” ocorre na intersecção da política e da arte, da direta referência ideológica e do eco intertextual do tango. Mesmo tendo argumentado em todo o texto que este tratamento da poesia

de Thénon com seus jogos de palavra perturba a metafísica masculista, a erótica estreita e a temporalidade linear, eu terminaria por sublinhar sua própria alta consciência dos perigos inerentes a uma escritura ou uma leitura que dependem demasiado do lúdico da língua. Minha mais recente experiência é que a prática crítica feminista é, com frequência, a mais subversiva politicamente. Mas Thénon está sempre preparada para subverter sua própria prática tal como aparece em *Ova Completa*.

“*ROUND 15*”

*ah sí  
fácil  
word games  
tampón de voces tales  
mimpide  
tra  
gar*

*más fácil que no hacer  
o hacer nada  
como el tío de dios*

*como el tío de dios  
que no hizo nada*

*volar del alfabeto*

*me ahogo*” (p. 75).

O modo espontâneo, até se poderia dizer fácil, pelo qual os jogos de palavra sufocam a voz pessoal que, mesmo na mais extremada heteroglossia, lutará para reafirmar sua presença, ameaça tornar Susana Thénon passível, tanto quanto Jacques Derrida, da acusação de complacente *jouissance*. No entanto, em “*Round 15*”, ela cai (“*me ahogo*”) lutando. Suas tentativas de descober a costura, libertar-se das amarras, sair do guarda-roupa da língua, “*volar del alfabeto*”, têm sido exemplificadas por sua própria prática poética em uma inegavelmente feminista *Ova Completa*. No entanto, minha posição foi, do início ao fim, de que o texto cria um novo tipo de leitor. Assim, vocês devem julgar se a empresa de Thénon tem sido “*más fácil que no hacer/o hacer nada*”... de fato, vocês devem decidir, também, sobre o que que ela “dá dicas”.