

QUANDO O POEMA NÃO SE QUER POÉTICO E QUANDO O CORPO NÃO SE QUER CARTESIANO

WHEN THE POEM DOES NOT WANT TO BE POETICAL AND THE BODY DOES NOT WANT TO BE CARTESIAN

ANTONIO DE PÁDUA DIAS SILVA*

Resumo: O objetivo deste artigo é problematizar a relação poema e corpo em uma chave de leitura que não contradiz o poema poético e o corpo iluminista, mas revisita esses dois conceitos à luz do conceito de *literatura pós-autônoma* de Josefina Ludmer e da *sexualidade plástica* de Paul Beatriz Preciado. O poema pode não querer passar pelo crivo da crítica e teoria literárias e o corpo, em constante processo de mudança, pode não querer reiterar a noção estática e essencial da biologia.

Palavras-chave: não poema, não corpo, escrita contemporânea, diversidade sexual e de gênero

Abstract: The purpose of this article is to question the poem/body relation in a reading key that does not contradict the poetical poem and the enlightening body, but explores these two concepts in Josefina Ludmer's concept of post-autonomous literature and plastic sexuality concept by Paul Beatriz Preciado. The poem may not want to submit to the scrutiny of literary criticism and theory, while the body, in a constant process of change, may not want to reiterate the static and essential notion of biology.

Keywords: non poem, non body, contemporary writing, sexual and gender diversity

* Professor de Literatura e Estudos de Gênero no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Introdução

Quero entabular uma discussão em torno do poema e do corpo distantes de toda uma tradição ocidental que delineou, em nossa cultura, parâmetros para o entendimento dessas duas instâncias política, ideológica, cultural. Reuni-las em um mesmo texto não soa díspar, porque todo poema materializa-se em um corpo, e todo corpo, quando subverte normas e abre-se a mudanças, transformações, sobretudo aquelas inventadas por várias tecnologias, parece desembocar em uma espécie de *poiesis* (como criação, invenção). Acredito ser importante a discussão, porque ela será abordada não em um tom epistêmico abstrato, mas de forma materializada na linguagem de uma poeta pernambucana, Cida Pedrosa, especificamente em poemas da obra *As filhas de Lilith* (2009). Entremos, então, no âmbito da conversa e passemos à discussão.

Cida Pedrosa é natural de Bodocó, Pernambuco, nascida em 1963. Publicou quatro livros de poemas antes de *As filhas de Lilith*, este com ilustrações de Tereza Costa Rego e *design* de Jaíne Cintra. A obra é composta por 26 poemas cujos títulos são construídos por nomes femininos, não propriamente de mulheres como poderia requerer a cultura machista e binária como a nossa – todos os nomes próprios são grafados com inicial minúscula. Em cada poema, *narra-se* uma estória de *personagem* que coincide ou identifica-se com mulheres ou com o feminino. São estórias de protagonistas que apanham dos companheiros, que vivem para prover o lar (porque sem maridos), que se relacionam com outras mulheres, que se reinventam como pessoa, como sujeito de desejo. *As filhas de Lilith* não são tão Lilithianas como o leitor poderia entender, em uma primeira visada: há as *personagens* dos *poemas* que ainda vivem sob uma ordem machista, patriarcal, repressora dos desejos, mantenedora de uma visão cartesiana de sujeito, de corpo, de relações de afeto, de gênero, desejo, sexo e sexualidade – as filhas de Lilith, em Cida Pedrosa, são várias, são múltiplas, são diversas.

Um fato que chama a atenção de qualquer leitor atento às filigranas linguísticas dos poemas de Cida Pedrosa, trata-se da priorização de dois aspectos postos em cena: o *quê* é discutido nos poemas e o *como* o *quê* é discutido materializa-se em conteúdo, como diria Julio Cortázar (2006). Logo, esse modo de ver, tão clássico nos estudos literários, sob fórmulas como conteúdo e forma, ética e estética, ensinar deleitando reassume, em *As filhas de Lilith*, uma postura mais *queer* no sentido de borrar os limites de poema, rasurar a percepção canônica

de corpo, reelaborar essas duas instâncias sob um ângulo mais contemporâneo, projetando-se como esquisito, bizarro, contestador, *queer* – texto e corpo *queer*.¹ Diante dessa questão, afirmamos ser possível ler os poemas de *As filhas de Lilith* numa chave de leitura fora dos limites canônicos e perceber os corpos de sujeitos figurados nesses poemas distantes da visão binária e cartesiana.

Problematizando essa questão, objetivamos empreender uma leitura da obra defendendo que os poemas de Cida Pedrosa entram em cena na perspectiva da literatura pós-autônoma discutida por Josefina Ludmer (2010) e os corpos dos sujeitos figurados nos poemas são interpretados culturalmente como corpos refeitos, conforme visão de Berenice Bento (2006), aludindo a uma sexualidade plástica como a postulada por Paul Beatriz Preciado (2002; 2008), porque acompanha também a transformação da intimidade (GIDDENS, 1993). Tomamos dois poemas como corpus de análise – angélica e melissa –, embora passemos por vários outros com os quais estabelecemos ligações semânticas, a partir do tópico discutido mais adiante.

A discussão soa importante atualmente porque traz à cena, atualizada, primeiramente, a discussão em torno dos limites da linguagem poética, que defendemos ser ausente nos poemas estudados, embora a ausência ou neutralidade daquilo que Octavio Paz chama de poético (1984) não configure demérito no texto, pelo contrário: o sequestro do poético é um modo consciente de criar poemas que narram² estórias tecidas num tempo e espaço definidos pela existência de seus personagens, também datados no tempo e no espaço: referem-se ao hoje. Depois, toda uma (des)aprendizagem em torno do corpo humano (pós-estruturalista para muitos) em cuja matéria é possível a performatividade de gêneros, de sexos, de sexualidades (BUTLER, 2001), utilizando-se de tecnologias capazes de *transformar* (BENTO, 2006) os corpos nascidos em corpos construídos.

Se o *slogan* mais usual é o *devenir*, da filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guatari (1997), pode-se afirmar que tanto os poemas como os corpos de Cida Pedrosa

¹ A semântica do termo *queer* é tomada, neste artigo, como aquela defendida no Brasil por Guacira Lopes Louro (2004) e Richard Miskolci (2012): referente àquilo que sai da norma, que contesta uma ordem, que não se prende a modelos pré-fixados e, por isso, para muitos, soa como bizarro, esquisito, anormal.

² Não quero trabalhar, aqui, com o conceito de poema em prosa, prosa poética, texto híbrido, opto pela noção de pós-autonomia, mais afeita aos dias de hoje.

são *devires*, ou seja, deslocados de regras prévias que os mantinham em um paradigma cultural, borram seus limites, inteveem em sua fôrma, estrutura, apresentam várias possibilidades de existir, deixam de ser o que deveriam ser e passam ao campo tangencial da potência, isso é, são enquanto potencialmente poderão vir a ser aquilo que projetam como existência. Logo, é nas fronteiras, margens e rasuras que poemas e corpos de *As filhas de Lilith* podem ser lidos.

As faces da linguagem poética

O que poderia ser considerado um poema hoje? Não é minha intenção fazer um inventário epistêmico sobre o que seria literatura, poesia, poema. Mas não posso deixar de apontar que toda uma crítica literária, passando por Todo-rov (2014), Antoine Compagnon (2006), Jonathan Culler (1999), Terry Eagleton (1997), Jean-Paul Sartre (2015), Jacques Derrida (2014), Roland Barthes (1987), formula desejos ou projeta ideias em torno do poético, mas o poético, na linguagem de Clarice Lispector, não é *pegável*, não é engessado, não é uma fôrma fixa, mas um sentimento, uma percepção, um modo de sentir, porque é estético (de sentir pela razão). Na verdade, apesar de não ser uma questão pacificada entre os teóricos e críticos, há consenso quanto ao valor estético, à beleza do poema, no mais das vezes essa beleza está vinculada a temas possíveis de receberem um tratamento “belo”. Esse tratamento passa por uma ditadura da limpeza ou por uma política higienista: dificilmente lemos leituras de poemas que abordam temas escatológicos, porque parece haver um acordo tácito entre os estudiosos de tornar cênico o que for *clean*, e obsceno, o que for sujo.

A linguagem do poema cuja ascese materializaria o estético, no bojo de uma tradição ainda em vigor, operaria, grosso modo, numa escala de valor proporcional e diretamente afirmativa, se uma visão transcendente lançasse luzes sobre o texto que teria sido construído e seria interpretado sob o ângulo da autonomia literária (a literatura enquanto ela mesma, o texto como ponto de partida e de chegada das leituras a serem feitas), ou proporcional e diretamente não afirmativa, se essa visão canônica fosse desconsiderada. Essa visão de literatura e poema é bastante castiça, porque compreende e defende uma linguagem poética que retenha em suas bases a nítida diferenciação, sem uma larga admissibilidade dos cruzamentos entre gêneros ou modalidades poéticas, entre um poema e

um conto, um poema e uma crônica, um poema e um diálogo, um poema e uma fotografia, por exemplo. Por mais que tenhamos exemplos de poemas narrativos na literatura brasileira – “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade; “Tragédia brasileira” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”, ambos de Manuel Bandeira –, o *modo* como a linguagem funciona para operar a semiose poética é vista em primeiro plano, porque o modo narrativo, prosaico e dialogal deu suporte à construção do efeito poético, através de todo rearranjo linguístico feito pelo poeta.

De outra forma, um poema cuja linguagem estrutura-se em torno de uma *narratividade*, e contemplando questões culturais oriundas de discursos minoritários, sobretudo da diversidade sexual e de gênero, costuma não ser validado ou legitimado no campo dos estudos poéticos. Essa assertiva é fundada em dois dados iniciais: primeiro, pelos poucos estudos que temos nos vários periódicos brasileiros e livros lançados que não trazem à cena crítica autores e obras poéticas, porque mesmo quando romances e contos são tomados como corpus de análise, com conteúdo LGBT,³ advém de um grupo resistente no Brasil que comprometeu-se em discutir e levar adiante estudos sérios sobre literatura, homocultura, diversidade sexual e de gênero; segundo, por uma visão ainda pré-concebida quanto às questões envolvendo desejos dissidentes e sujeitos não binários: existe no Brasil fortes preconceitos relacionados às pessoas LBTT, aos temas do homoerotismo e a políticas públicas em favor desses sujeitos. O poema que segue estrutura-se em torno de uma estória, construído sob uma forte carga de narratividade, porque não apenas o assunto exige esse modo de abordagem, como também a disposição “poética” funciona como uma espécie de casca, invólucro, cujo teor é o que mais está em evidência em detrimento da linguagem performatizada.

melissa

nasceu loiríssimo e com olhos azuis

³ Sigla de Lésbicas, gays, bissexuais e travestis. Ao longo do tempo, apesar de curto tempo, a sigla incorpora outras letras. Já foi GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), passou a LGBT (Lésbicas, gays, bissexuais e travestis), estendeu-se para LBTT (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgênero), LBTTT (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgênero), LBTTI (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgênero e intersex), LBTTQ (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e queer).

era o bibelô das tias
e concorria a prêmios de bebês

teve a fotografia publicada na pais & filhos
e foi criado à luz dos ensinamentos
do doutor rinaldo de lamare

fez a primeira comunhão aos 6 anos
pois na época era permitido

tão suave e doce
que o único pecado dito ao padre
foi o de ter espiado
o primo nu

aos 10 anos virou habituê
das tardes de cinema na TV

viu a noviça rebelde 15 vezes
o vento levou outras tantas
e se pensou ingrid bergman
em casablanca

aos 12 anos foi flagrado a rodopiar pela casa
usando o penhoar da tia estela
os saltos de oncinha da emília
e maquiado ao estilo ava gardner

quando completou 14 anos
fez sexo com joão atrás da igreja
e não gostou

tudo nele era lindo
aqueles rapazes o desejavam
de verdade e não sabiam

nunca se ouviu falar de bunda
igual àquela e de pentelhos
louros quais aqueles

o corpo dele
era feito para a saia e para o justo
e para homens que gostam de mulher

multiplicaram-se os pretendentes
e a notícia se espalhou
junto ao codinome polaca

em uma manhã de setembro
as suas tias levaram-no à estação
rumo a são paulo

as luzes eram tantas o povo era tanto
a musica era tanta e o cinema
o cinema tinha madonna e sharon stone

com o passar do tempo
sentiu falta do mar

mudou-se para o rio de janeiro
trabalhou duro como maquiador
do teatro cacilda becker
e pagou seus peitos de silicone

polaca era a mulher mais linda do pedaço
continuava trepando com joões
e gostava pouco

em setembro do ano passado
polaca

conseguiu fazer sua cirurgia
de mudança de sexo

não precisou
de acompanhamento psicológico
tampouco de terapia intensiva

sabia-se mulher desde a infância

polaca registrou-se melissa
e teve múltiplos orgasmos
ao abrir as pernas em flor
no pau do namorado goiano

O caráter de narratividade do poema não lhe sequestra o tom poético: unicamente defendo haver grau maior de narratividade no poema em detrimento de uma seleção vocabular (conotativa) marcada por uma subjetividade (típica do lirismo clássico, mesmo quando se trata do lirismo social), porque o poema, em si, é marcado temporalmente por verbos construtores de uma estória cujo enredo sem nenhuma transparência linguística é decifrado por quaisquer leitores, vez que a linearidade das ações no tempo e no espaço são os elementos estruturadores da estória da personagem melissa (sic).

Composto por 21 estrofes, “melissa” torna-se um poema resumo em cujos versos e estrofes, linearmente lidos e obedecendo, o leitor, à noção de enredo, traça-se o perfil pessoal da personagem homônima. Apesar de iniciar a estória (primeira estrofe) trazendo à cena a origem da personagem (nascimento, beleza, cor dos olhos e da pele e cabelos), dois dados nos chamam a atenção: 1) apesar de em todo o poema apenas dois nomes (femininos) serem usados para a protagonista da estória (melissa e polaca), é-lhe omitido o nome de batismo, de nascimento, claramente aludindo a uma questão de prescindibilidade da ontologia do sujeito, problematizando-se, de certa forma, o emblema da construção de si, do processo de maturação e consciência do sujeito que se dá no tempo, em processo, não no nascimento; 2) a brevidade não só da ontologia da protagonista, mas do próprio narrar esse momento inicial do nascimento e primeiros cuidados do bebê, é patente. Poemas do século 21, segundo Sônia van Dijck (2008), tem

como marca a concisão, a brevidade (não a efemeridade), a rapidez e, no dizer de Paul Virilio (2001), *a velocidade de libertação* – isso associada a outras características que foram, em fins do século passado, perfiladas por Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990).

Note-se que a estória é narrada por uma voz lírica que não se confunde com o sujeito de quem fala: trata-se de um narrador que traduz, culturalmente, as questões tomadas aqui como objeto de tese. Dizer se de primeira ou terceira pessoa, parece descabido no momento, vez que estudos comprovam, como os de Mieke Bal (2006), a inexistência dessas instâncias narradoras dos textos em prosa, antes vistos como narradores em primeira, segunda ou terceira pessoas: tratam-se apenas de ângulos, porque quem narra, narra a si ou sobre si (o que não é o caso do poema melissa), narra endereçando-se diretamente a outro (o que não é o caso do poema em tela, vez que as formas verbais que caracterizariam a segunda pessoa formulam-se no modo imperativo), narra-se sobre terceiros, distanciando-se dos eventos narrados (fato em que se assenta o poema em análise). Se há o que se dizer dessa voz que narra a protagonista melissa é que ela assume uma onisciência e não é neutra no seu discurso: sabe de toda a vida da personagem, acompanhando-a em suas questões mais íntimas e narra de forma a fazer o leitor compreender e imaginar esse sujeito rasurado quanto às questões de gênero e sexualidade: “tão suave e doce”, assim é o primeiro verso da quarta estrofe. Suavidade e doçura são aspectos da personalidade e performatividade de sujeitos que só podem ser ditas por quem, de perto, acompanha, sente, vê, testemunha, testifica ser de tal forma.

A precisão da idade de melissa, em dados momentos, faz o leitor avançar naquilo que, na ótica de Edgar Allan Poe (2004), poder-se-ia dizer de um *conto de efeito* (único), vez que o poema ou conto é bastante acelerado, cujas sequências temporais são ditas com tempos cortados, precisando, na linguagem, apenas o evento importante que marca cada delimitação temporal. Nessa corrida, o leitor quer chegar ao fim do texto, perceber como, acompanhando os passos da protagonista, visualizará o *grand finale* ou o desfecho. Desconsiderando-se as duas primeiras estrofes, centradas na brevidade ontológica da personagem, a voz que narra dá importância aos seis anos de idade (3ª estrofe), quando fez a primeira comunhão precocemente; aos 10 anos (5ª estrofe), ao se tornar *habitué* do cinema e da televisão; aos 12 anos (7ª estrofe), quando foi pego usando apetrechos femininos da tia (salto alto, penhoar, maquiagem); aos 14 anos (8ª

estrofe), quando fez sexo pela primeira vez com homem e não gostou. Afora essas marcações temporais precisas, apenas duas, meio vagas, também adquirem importância: duas vezes o mês de setembro é mencionado. Primeiro (13ª estrofe), quando foi conduzido pelas tias a uma estação que o levaria a São Paulo; depois (18ª estrofe), já residente no Rio de Janeiro, fez cirurgia de mudança de sexo – as duas marcações temporais, pelo mês do ano, mesmo mês e anos distintos, são bastante decisórias na vida de melissa: no primeiro setembro, a migração para São Paulo e mudança de vida, construção de si; no segundo, em outro grande centro urbano do Brasil, a definição absoluta da mudança de sexo.

O leitor há de perceber que esse poema, costurado com versos narrativos, propõe um ludismo racional em que jogadores (leitores) precisam entrar em acordo quanto às regras a serem jogadas: a narrativa dramática é elaborada para que, também por sob uma linguagem transparente e referencial, não dê possibilidade de se discutir o *fato* e o *ficto*, ou aquilo que é real ou verossímil, mas, e sobretudo, o leitor perceba a desimportância dessa querela e tome para si só vários motes inventivos, não convencionais e discursivos que estão a seu dispor, no dia a dia, exigindo de cada uma profunda e rápida ressemiotização dos discursos, das práticas culturais, dos valores sociais, da noção de sujeito, de pessoa, dentre outros, principalmente quando vinculados a questões de gênero (masculino, feminino) e sexualidade (homossexual, heterossexual), isto é, é preciso superar essa faceta binária do sujeito e pensar com e a partir da invenção de outros sujeitos capazes de “reciclar” o dado em diálogo com o novo.

Diferentemente da política de assistência a pessoas LGBT pelo Sistema Único de Saúde – SUS no Brasil, que exige um laudo médico e técnico comprovando o Transtorno de Identidade de Gênero (TIG) do sujeito que se candidata à mudança de sexo, melissa exhibe uma exata convicção de sua “natureza” (não confundir com “essência”), quando a voz que narra diz que “quando completou 14 anos/fez sexo com João atrás da igreja/e não gostou” (8ª estrofe) ou, mais adiante, reiterando essa proposição inicial, “polaca era a mulher mais linda do pedaço/continuava trepando com joões/e gostava pouco” (17ª estrofe) e, por fim, na última estrofe: “polaca registrou-se melissa/e teve múltiplos orgasmos/ao abrir as pernas em flor/no pau do namorado goiano”.

Se se pode falar em transtorno (TIG) nesse poema, é apenas por analogia, e não por sofrimento ou padecer da protagonista, uma vez que ela, ao ter relações sexuais com parceiros masculinos *não gostou* e continuou *não gostando*, porque

a sexualidade que a orientava, bem como o gênero com o qual se identificava estava borrado em seu ser, pois não se entendia *homem* transando com homem, versão gay ou homossexual na linguagem LBTT; apesar de múltiplas possibilidades, polaca continuava presa a uma fôrma performática que compreende homem transando com homem apenas via oral ou anal. Depois da cirurgia de transgenitalização é que polaca, ao registrar-se melissa, passou aos múltiplos orgasmos. Essa felicidade orgástica só ocorre, e exatamente no final do poema, quando um sujeito se construiu de acordo com sua subjetividade, após o assumir-se um gênero clichê como feminino (o próprio SUS assim o entende: passa-se do masculino para o feminino, incluindo-se no “pacote cirúrgico” a mudança de nome). A protagonista, logo, deleita-se sexualmente como sujeito cuja subjetividade proporciona-lhe felicidade, bem-estar: pessoal, civil, legal. Cida Pedrosa nem amputa ideias tidas como arcaicas, muito menos promove ideias protéticas para quem é/está deformado, mas elabora uma visão de sujeito que é tendência nos dias de hoje e de grande discussão nas agendas contemporâneas.

As faces do corpo transbinário

Se em “melissa” pode haver algum resquício de dubiedade quanto ao corpo binário, calcado na lógica heterossexual que prevê unicamente o masculino subordinando o feminino e aqueles que, transgressivamente, “imitam” o feminino, em “angélica, poema que se segue, defrontamo-nos com uma situação que transcende o binário masculino-feminino. Judith Butler em *Problemas de gênero* (2001), ao defender a ideia de performatividade, não acredita que as travestis imitam o feminino, muito menos parodiam as mulheres: o jogo performático prescinde um modelo *prêt-à-porter* de gênero e sexualidade. O corpo em gestão (de melissa) é racionalizado para uma existência não engessada, não presa à ideia da “armadura” física que nos veste e nos nomeia no masculino e no feminino apenas. A tese defendida é a de que o corpo, independentemente de suas marcações biológica, anatômica e funcional, existe e se constrói para além da biologia, porque o corpo é uma matéria cultural na qual é possível uma diversidade semiótica que ressignifica o sujeito a partir de seus modos de se subjetivar. Essa ideia está presente no próximo poema de Cida Pedrosa, que não deixa dúvida quanto a essa questão.

angélica

O pênis de angélica
era de plástico
passou a vida a esfregar-se no espelho

eis a sina
mulher ou homem

injusto desígnio
para quem precisa-se
inteiro por entre as coxas

voz rouca sob os lençóis
desejo de iguais
porra
bocetas também são objetos de encaixe

O poema em tela ilumina uma discussão que vem sendo travada por pesquisadores que radicalizam seus pensamentos acerca dos limites do corpo como Paul Beatriz Preciado: a natureza não determina modo de se subjetivar, gênero, sexualidade, família, sujeito. A perspectiva construtivista de sujeito é o grande emblema dos tempos atuais, projetando-nos para um futuro que promete mais radicalismo no que concerne às concepções de sujeito e suas práticas culturais. Um ponto que atrai discussão nos postulados de Preciado diz respeito àquilo difundido seja em *Manifesto contrasexual* (2002) ou *Texto Yonqui* (2008). No primeiro, o hoje teórico⁴ defende uma sexualidade plástica, performática, não biológica, não retida ou confinada em uma anatomia natural. A ideia da dildo-tecnologia, por exemplo, parece ser o carro-chefe da discussão, visto que, na

⁴ Faz pouco tempo que Beatriz Preciado assumiu o prenome masculino Paul, de forma que esse gesto social, de per si, rasura uma identidade ontológica (como lá no poema “melissa”), apagando a identidade primeira, centrada em um gênero e uma sexualidade (binários) negada por ela/ele. O assumir uma figuração social masculina não faz dela (feminino) outro (masculino), mas borra as fronteiras antes cartesianas, permitindo-se pensar a existência a partir de possibilidades, imprevisibilidades, não de exatidões.

visão dele, como o pênis, por exemplo, não passa de uma prótese, o dildo o antecede e, logo, as técnicas do dildo são várias, plurais, ilimitadas, centradas no corpo como um todo, não em uma parte específica. Já no segundo, a prática da ingestão de hormônio masculino para alterar o corpo e funciona como um caminho usado para sair da lógica binária e assumir-se uma vertente semiótica mista, não padrão, uniforme: o previsível (corpo binário) é alterado em razão dos outros que poderão surgir de várias semioses e simbioses.

Apesar de angélica, que dá nome ao poema, não se ter utilizar de testosterona para modificar o corpo, sobretudo a mistura de hormônios masculinos com femininos, a ideia de corpo como prótese ou de seus membros como dildos está presente na voz que a apresenta. A primeira estrofe do poema é bastante emblemática dessa questão, pois “o pênis de angélica/era de plástico”. Ser de plástico tem duas implicações que o texto possibilita, uma prática e outra teórica ou epistêmica. Quanto à primeira, a voz lírica do texto afirma que angélica tinha pênis, ou usava pênis. Usar um pênis, de plástico, desses fáceis de serem encontrados em lojas de *sex shopping*, implica uma relação artificial ou de uso tecnológico, ressignificando toda uma conjuntura natural, essencial, de base biológica e anatômica. Ou seja: angélica praticamente desvencilha-se de um modelo de sexo, subtrai a “essência primeira” de sua genitália, invoca ma outra imagem que faz pertinente também a seu sexo, apesar de haver uma visão contrária e esse modo de funcionar, mas afirma-se no empoderamento do pênis (não do falo, entenda-se). Como possibilidade de existência relacional a partir de um suporte ou técnica artificial, não importa: a realização da prática sexual ocorre de forma tranquila, satisfatória.

No que tange a segunda, o pênis de angélica não somente era de plástico, mas tratava-se também de um sexo ou do estabelecimento de uma relação plástica. Se pensarmos no sentido primeiro do termo (plástico, plasticidade), é de supor que a característica que um objeto tem de alterar sua forma, adequando-se melhor ao contexto para o qual é reformulado, pode-se querer engessar em outras formas o modelo que está sendo desenhado. Todavia, a plasticidade, conforme a defendemos, a partir das ideias aventadas por Paul Beatriz Preciado, não seria a de desenhado um corpo/sexo para engessá-lo em outra forma, mas o significado de “plástico”, por assim dizer, estaria para aquilo que tende a moldar-se, a adaptar-se, a vir a ser algo (im)previsível. Assim, temos, então, um recorte epistêmico do termo.

Essa (im)precisão do termo para significar um sexo plástico (não unicamente de plástico) é reiterada na última estrofe, quando a voz lírica enuncia que a “voz rouca sob os lençóis/desejo de iguais/porra/bocetas são também objetos de encaixe”. Ora, dois termos, nos versos, apontam para dois sexos, distintos, da lógica binária, que transcendem essa noção engessante: porra (significante cultural relativo ao sexo masculino) e boceta (referente à própria genitália feminina). Observe-se que o “porra” figura como um verso da estrofe que não passa de uma interjeição, isto é, o verso é composto de uma única palavra e esta, interjetiva. Como interjeição, neutraliza-se a imagem somática, nas culturas ocidentais, dos domínios do pênis em que se assentam sociedades falocráticas. Já o termo “boceta”, longe de funcionar com exclusividade como depositário da “porra” (esperma) masculino, assume *plasticamente* a função do “expelidor de porra” (o pênis), porque “bocetas também são objetos de encaixe”.

Evidencia-se, nessa proposição, a marca de uma aguda transgressão que viola códigos de conduta de práticas de sujeitos em culturas ocidentais. O antes elemento essencialmente passivo (bainha que origina vagina) em relação ao órgão pelo qual se expele a porra (espada, outro termo para se referir a pênis), agora semiotizado numa conjuntura teórica e epistêmica em que os sujeitos, para além do masculino e do feminino, fazem sobrepor a esse modo de ver o outro a subjetivação, a construção de si. Logo, ao não aderir a uma educação pautada na naturalização dos gêneros, dos sexos, das sexualidades, “bocetas”, para muitas mulheres, funcionam, sim, como objetos de encaixe, não como objetos receptores e passivos que só se encaixam diante do pênis na relação espada (pênis) e bainha (vagina).

Perceber o sujeito dessa forma é um modo concreto de vislumbrar e visualizar os modos como os indivíduos se constroem sujeitos hoje. Se “mulher ou homem”, trata-se de um modo de se perceber, porque diz respeito à sina de cada um. Na verdade, o poema questiona, sim, todos os lugares comuns de gênero, sexualidade, corpo, porque a sinopse de um corpo e de relações e sexualidades plásticas são um fenômeno coerente com as visadas e viradas antropológicas pós-identitárias, pós-estruturalistas, pós-humanas e pós-sujeitos, se quisermos ampliar o leque de conceitos que são antecidos pelo prefixo “pré”.

Linguagem poética e corporal: para além dos limites

Qual poética migra para as páginas de *As filhas de Lilith*? Que discussão o leitor se vê obrigado a evocar, à medida que se defronta com poemas que estão saturados de imagens a exigir um exame aprofundado, em razão do dessemiotizar discursos e práticas para uma nova aprendizagem? Parece-me que a poética mais pertinente a Cida Pedrosa, na obra em tela, é a poética corporal. Para além dos limites dos gêneros (textuais, discursivos, literários e dos sujeitos), o corpo (físico) agrega-se a essa discussão e performatiza uma transformação da intimidade, como diria Giddens (1997). Se em melissa vimos a transgenitalização como um processo de subjetivação não ancorado nos estigmas psiquiátricos do transtorno de identidade de gênero, como requer o SUS (lembre-se que a protagonista não necessitou de acompanhamento psicológico nem de terapia intensiva, logo, não sofria de transtorno algum); se em angélica a plasticidade do sexo e da sexualidade é a insígnia que marca o poema; nos demais, a transformação de si e da intimidade preponderam como elementos prioritários a figurar na ordem de discussão.

No poema patrícia, além das questões sobre mulheres e funções sociais organizadas em uma sociedade de base patriarcal e machista, Cida Pedrosa ainda questiona “o amor de marina por felipa”; já em verônica, o eixo discursivo gira em torno da “idade e sexo indefinidos [de verônica]”; em xênia, é o fato de que “xênia sempre gostou de mulher [e].../continua gostando de mulher”; por fim, em zenaide, o corpo sexagenário da mulher adquire importância pela decisão de dividir “em 12 suaves prestações/o levantamento de bumbum o minilifting de pescoço e [...] a aplicação de botox”.

Corpo, sim, mas texto também. À medida que a discussão sobre as fronteiras do corpo acontece, a estrutura do texto ou sua base epistêmica é também reformulada, de modo a se perceber que há uma integração dialogal entre o *modo* de dizer e o *que* se diz. Essa discussão traz à cena Josefina Ludmer (2010), que propôs em seu manifesto a chamada literatura pós-autônoma, aquela em que não há uma preocupação por parte de quem escreve em inscrever a sua escrita em moldes canônicos da literatura. Na verdade, a pós-autonomia literária é um modo de dizer também que muito do que se produz hoje no campo da escrita criativa não se relaciona, de perto ou de longe, às noções clássicas ou autôno-

mas (o texto pelo texto) da literatura, porque as estruturas são questionadas no próprio texto, a relação destes com a realidade.

Logo, é possível afirmar que em *As filhas de Lilith* há a incorporação de uma linguagem que transcende os limites do gênero do discurso literário e do corpo que é tornado objeto ou matéria discursiva na formulação interna dos poemas. O poema (como em melissa, sobretudo) é questionado se se trata de uma narrativa e o corpo masculino é questionado se se trata de masculino ou de outro corpo ainda não nomeado em nossa e em nenhuma outra língua. O binarismo é tão evidente nas culturas planetárias que mesmo diante de casos como melissa, que rasurou a base primeira masculina para agregar suportes femininos sem se tornar integralmente uma mulher, não é possível, linguisticamente, pensar a partir de outro nome, de outro gênero. Os nomes que surgem são oriundos de discursos contestatórios e transgressores: transexual. O poema também: quando não obedece a uma pauta rígida da norma que fixa o poema e o conto (ou a narrativa) como formas fixas, recebe provisoriamente, a depender do olhar que o lê, o nome de texto híbrido, de prosa poética ou poesia narrativa.

Para concluir, corpo e linguagem não são instâncias que se fixam como árvores e vêem o tempo passar, impossibilitadas de recorrer a quaisquer recursos que pudessem alterar a paisagem em que se encontram. Trata-se de instâncias tão vivas que mudam no mesmo tempo e mesmo espaço, a depender de condicionantes ou variantes sociais, culturais, graus de alfabetização e letramento, inserção (profunda ou superficial) do sujeito e do leitor no universo discursivo em que poema e corpo são objetos de discussão. Independentemente de discussões mais profícuas sobre o caso, sabemos que por se tratar de duas matérias (linguística e corporal) que estão na vida, ou que pulsam a vida, ou que se equivalem também à vida, são, por isso mesmo, imprevisíveis e apontam sempre para o continuum, nunca para algo estanque. Funcionam para além de seus limites sincronizados no aqui e agora: amanhã eles já estabeleceram outra dinâmica de existência sem prejuízos para o sujeito e leitor.

Referências

- BAL, Mieke. *Teoria de la narrativa – una introducción a la narratología*. Buenos Aires: Cátedra, 2006.
- BARTHES Roland. *O prazer do texto*. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 2006.
- CULLER Jonathan. *Teoria literária – uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, v. 4, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esquerdo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- DIJCK, Sônia Maria Van. *Concisão: sétima proposta para o próximo milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, Desterro, v. 20, p. 1-4, 2010.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pela diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Cida. *As filhas de Lilith*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.

POE, Edgar Alan. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. *Bestiário*, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html> Acesso em 02 dez. 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrasexual*. Madrid Opera Prima, 2002.

PRECIADO, Beatriz. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis/RJ: Vozes, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 5. ed., 2014.

VIRILIO, Paul. *A velocidade de libertação*. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.