

REEXISTÊNCIA FEMININA NAS POÉTICAS DE ADÍLIA LOPES E ANGÉLICA FREITAS

Christine Soares de Oliveira Lopes da Cruz¹

RESUMO

As obras poéticas de Adília Lopes e Angélica Freitas possuem pontos de confluência ao passo que trazem a representação do feminino e seu domínio íntimo, estruturadas com uma interlocução com a tradição e enunciadas por textos que misturam prosa e poesia. Apesar das diferenças culturais e da distância territorial que separa as autoras, ambas desafiam a leitura do texto canônico, com uma poética que satiriza e dialoga com a tradição literária de maneira a deslocar o feminino para um lugar de poder. Para a análise desses textos, utilizaremos a noção de deslocamento proposta por Roland Barthes, no sentido de transporta-se para o inesperado, e de performance proposta por Paul Zumthor, para quem o poético necessita de uma presença ativa do corpo para gerar efeito. Faremos um estudo sobre como se dá a performatividade nos textos poéticos das duas autoras e os reflexos da repercussão dessa característica nos debates atuais sobre gênero. Veremos, portanto, como alguns poemas configuram-se como um lugar onde há a dramatização do feminino e onde se problematiza a sua diversidade, a partir da intimidade e do deslocamento operado por uma forma que presentifica o corpo, ou seja, o caráter performático dos textos de Adília Lopes e de Angélica Freitas constituem desvios em relação à escrita feminina atrelada a uma herança que associa o feminino ao que é afável, resignado, ponderado e angelical.

Palavras-chave: Adília Lopes, Angélica Freitas, Literatura Comparada, Crítica Feminista, Gênero.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (POSLIT/UFF). Mestra em Estudos de Literatura na mesma instituição. Email: christineoliveira@id.uff.br

INTRODUÇÃO

Podemos pensar a escrita como performance: um lugar de representação da realidade, do pessoal, do cotidiano, e, sobretudo, daquilo que é da ordem do desejo. Compreender a escrita literária como ato performático pressupõe sua concepção para além do signo e é, também, entender a literatura como presença, não apenas produtora de sentidos, mas perceber que, no texto, o autor vai além do transportar experiências para a ficção, o que engloba uma atitude política no sentido em que há um convite implícito para que o leitor participe com suas próprias performances. A performance, como uma tendência em ascensão nas artes, vem favorecendo para colocar em pauta questões identitárias indispensáveis para o debate social e político.

Portanto, quanto à metodologia empregada neste artigo, fez-se a seleção, a reflexão e a pesquisa bibliográfica, contrastando, assim, textos teóricos com as obras literárias da escritora portuguesa Adília Lopes e da brasileira Angélica Freitas que parecem representar um lugar de dramatização do feminino em que a sua diversidade é evidenciada, focalizada e problematizada, partindo-se da intimidade e do deslocamento operado por uma forma que presentifica o corpo. O sentido de deslocamento aqui é tomado de Roland Barthes, para quem “a escritura é levada a deslocar-se”, o que pode, pois, “querer dizer transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, *abjurar* o que se escreveu (mas não forçosamente o que se pensou) quando o poder gregário o utiliza e serviliza” (BARTHES, 2007, p. 26).

O corpo na literatura de mulheres chama a atenção e guarda uma importância de representação política se tomarmos as reflexões de Elizabeth Grosz (2015, p. 68) para quem a especificidade corporal das mulheres que é utilizada para justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas desiguais entre os corpos masculinos e femininos, sobretudo se considerarmos o seu apagamento nos textos de autoria feminina. Em seus estudos sobre performance, Paul Zumthor destaca que

“o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

Nessa perspectiva, Helene Cixous afirma em *O riso da medusa* que existe, de fato, uma escrita bem característica, repressora da mulher, política e tipicamente masculina, na qual a mulher nunca teve o seu discurso e que “a escritura é a própria possibilidade de mudança, o espaço de onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento percorridor de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (CIXOUS, 2017, p. 134).

Isso posto, é necessário ressaltar que este estudo se caracteriza como um breve recorte visto a grandeza das obras focalizadas. Logo, este trabalho concebe apenas uma pequena parte dos conhecimentos que poderão ser combinados e confrontados com os conteúdos selecionados.

O JOGO ADILIANO

Os textos de Adília Lopes contestam o espaço discursivo, principalmente quando rompem com tradição de uma escrita sentimental e elevada que se espera de um texto escrito por mulher, e traz poemas que abordam o universo íntimo (não necessariamente biográfico) que dialoga com o cânone literário ocidental, mas pronunciado por textos híbridos em que poesia e prosa se entrecruzam.

Nisso consiste a força da literatura de Adília, usando uma expressão de Roland Barthes, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arreventaram, em suma, a fim de instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (BARTHES, 2007, p. 27-28). O jogo em Adília reflete a compreensão lúdica da história da mulher e do exercício da arte no qual a autora deixa marcado seu intuito de desacomodar palavras e sentidos sancionados. Em “Op art” O sujeito poético joga com o leitor quando nega o nome Adília e afirma ser uma personagem de ficção científica: Nasci em Portugal/Não me chamo Adília//Sou uma personagem/ de ficção científica/escrevo para me casar (LOPES, 2014, p. 291), o que pode levar ao erro de se acreditar que a escritora está se colocando no texto, quando na verdade está brincando com a curiosidade. Se o jogador está na posição de autor ou se o jogador está na posição de leitor, pouco importa. A possibilidade de convocar o leitor para o jogo, sempre percorrendo novos caminhos, é o que Adília utiliza para a provocação do pensar a prática poética da linguagem como uma prática lúdica, e isso é

o que leva o leitor a experimentar e a forçar as possibilidades da própria linguagem.

Quando Adília escreve sobre sua intimidade e seus desejos, sua escrita adquire um caráter performático, seja porque revela informações de uma possível biografia, como pelo caráter crítico sobre os modelos previstos em termos de texto de autoria feminina. Graciela Ravetti utiliza a expressão “narrativa performática” para se referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no sentido político-social (RAVETTI, 2002, p.46). Para a autora, os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política implicam: a exposição radical do si mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos, a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. No poema que segue, do livro *O peixe na água*, de 1993, a presença de um cotidiano fragmentado e, portanto, inacabado, compõe a performance:

(O vinho que bebo
contigo à noite
o doce que me deste
de manhã
as esplanadas desertas
e o rock
andar contigo
é tão bom)

Nunca tive
um namorado
e quero ter
mas o namorado
que não tenho
e os filhos que não tenho
e que quero ter
podem não me acontecer
nunca
(LOPES, 2014, p. 207)

O uso de termos coloquiais para projetar a imagem de um possível encontro e da sensação diante da possibilidade de uma relação amorosa trazem à tona o mais íntimo (mesmo que seja inventado) e o sujeito lírico coloca em movimento uma política do corpo, a partir da qual a mulher se mostra enquanto tal, e nisso a escrita adiliana faz emergir um ritual íntimo e performático. Cabe lembrar, entretanto, que sua escrita atua no limite entre a confissão e o fingimento. Em *Le vitrail le nuit - A árvore cortada* a poetisa indica a impossibilidade de expressar o íntimo quando versifica: “A poetisa/ não é/ uma fingidora//Mas/a linguagem-máscara/ mascara” (LOPES, 2014, p. 572).

Portanto, apesar de trabalhar poeticamente com materiais possivelmente autobiográficos, que fazem convergir em diversos pontos da obra uma ligação entre a sua vida e a sua poesia, cito “os meus textos são [...] cerzidos com a minha vida” (idem: 443-444), ou ainda “Adília e eu /quero coincidir/comigo mesma” (idem: 335). No entanto, a autora assume que os hipotéticos fatos autobiográficos que anuncia não se verificaram.

Podemos perceber na obra da autora que a intimidade, por mais que se tente expressá-la pela literatura, sempre escapa. O que fica é construção. Em *Versos Verdes* Adília traz para cena uma situação íntima em que um eu poético fala sobre o corpo feminino e seus projetos:

Só depois de ler
Barthes
que Camila ficou a saber
que o dedo da masturbação
o médio
até aí tinha usado
sempre
indicador experimentou também
polegar
e viu que todos serviam
meu menino
seu vizinho
pai de todos
fura bolos
mata piolhos
depois de perder a virgindade
experimentou
com um tubo de Cecresina

metido num Durex Gossamer
 também servia
 mas isto nada
 tem a ver com o amor
 tem a ver com o escrever
 e com o pintar
 e dá menos satisfação
 a menos que Camila
 se lembre de Jénia
 e da penetração
 então usa
 só os dedos
 e serve
 para adormecer
 (LOPES, 2014, p. 395)

O sujeito poético encena uma exposição do corpo feminino pouco frequente até então na literatura de autoria feminina, um gênero ‘elevado’ em que o corpo da mulher não figurava. O corpo feminino que se abre ao autoconhecimento longe da vigilância e do controle, num ato secreto de isolamento e autonomia que se abre à imaginação e ao desejo como expressões máximas da individualidade. Assim, além do aspecto teatral, coloca-se aqui uma questão política, de confronto com uma escrita feminina bem-comportada, tanto no que se refere ao conteúdo, quando no que diz respeito à forma híbrida da obra. Nessa perspectiva, de acordo com Ravetti, a performance nasce como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo o processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes (RAVETTI, 2002, p. 57). Por isso, as artes performáticas interferem na política e a política na arte.

O JOGO FREITIANO

O caráter performático também pode ser observado na obra da poeta brasileira Angélica Freitas, em especial no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2017) se lermos o útero como metáfora para a mulher e o punho como metáfora para o homem, e na qual a poeta dramatiza de forma irônica a mulher em suas múltiplas acepções e o seu corpo, seus

comportamentos muitas vezes moldados pelas expectativas (e domesticação) sociais. A ideia de que o útero e o punho têm o mesmo tamanho é uma chave de leitura para os textos em cruzamento com a ideia de que os papéis de gênero são culturalmente construídos, conforme Judith Butler pontua em *Problemas de gênero* (BUTLER, 2019, p.28-30), e também performáticos, uma vez que não são predeterminados e fixos, e podem ser reconfigurados continuamente. No poema a seguir o eu poético usa a linguagem informal para narrar em primeira pessoa uma cena cotidiana em que o sujeito se prepara para uma performance do feminino:

V.

adoro quando minha amiga de infância
me levanta o rosto
e me passa rímel
e me diz que agora sou poeta
e tenho trinta anos e que não é
só acordar lavar o rosto e deu

(me deu um rímel da lancôme)

só tenho que esperar que seque o rímel
para colocar de volta os óculos
(FREITAS, 2017, p.78)

A voz poética funciona também como observadora das cenas descritas e insere um conflito acerca das etiquetas sociais que por vezes funcionam como dispositivo de controle da vida íntima. O íntimo e o inventado, ficção e autobiografia se entrecruzam num movimento de evidenciar o corpo de um sujeito feminino que não pode se apresentar livremente e que, alcança um status profissional, poeta, que não é capaz de completá-lo. Pierre Bourdieu explica que o olhar do outro exerce um poder simbólico sobre aquele que é percebido e que isso depende das posições que os sujeitos ocupam socialmente (BOURDIEU, 2019, p. 107-108), e que a mulher é o sujeito percebido nas relações sociais. Como resposta a esse olhar, o sujeito poético traz um jogo de significados para a cena trivial do cotidiano recortada no poema porque, ao mesmo tempo em que obedece ao ditame de submissão que a dominação social lhe impõe, não deixa que isso interfira completamente no seu modo de estar no mundo. Ao colocar os óculos, o sujeito reafirma a sua identidade.

Observe-se que a posição crítica da poeta vai além da voz lírica, pois a sua própria imagem é representada em alguns poemas através de personagens que recebem uma voz autônoma para expressar a sua voz. Na série “mulher de”, o nome da escritora aparece ironicamente no poema mulher de respeito, promovendo a rima entre os versos: mulher de respeito/diz-me com quem te deitas/angélica freitas (FREITAS, 2017, p. 39).

O pequeno poema está em direta intertextualidade com a frase sentenciosa “diz-me com quem andas e te direi quem és”. Há um deslocamento do lugar-comum disfarçado pela preocupação com “as companhias” para revelar a ânsia pelo controle e fiscalização do corpo feminino. O respeito que não é um direito, mas uma conquista comprada com a própria liberdade. Assim, percebe-se que a obra de Angélica Freitas aponta para a pluralidade de discursos, revelando o que não está normatizado e reconhecendo a existência de uma pluralidade de mulheres. Em alguns textos há o rompimento com a polidez verbal exigida à mulher, sendo possível perceber uma figura feminina que foge do lugar-comum àquilo que se espera de uma mulher.

era uma vez uma mulher que não perdia
a chance de enfiar o dedo no ânus

no próprio ou no dos outros

o polegar, o indicador, o médio
o anular ou o mindinho

sentia-se bem com o mindinho

nos outros, era sempre o médio
por ela, enfiava logo o polegar

não, nenhuma consequência
(FREITAS, 2017, p.23)

Diferente do texto adiliano que naturaliza o toque da mulher em seu próprio corpo de forma a explorá-lo para reconhecer os seus limites, o eu lírico freitiano propõe a naturalização de uma prática sexual associada à impureza, ao desvio e à imoralidade, em contraste com a figura da mulher, que tem uma representação tradicional ligada ao etéreo, puro e celestial. O primeiro verso do poema, que imita o início das narrativas infantis, contribui para aumentar o incômodo que a imagem de uma mulher que busca o prazer explorando o próprio corpo, e do outro,

causa. Uma mulher que busca o próprio prazer através da submissão e do sofrimento do outro sem qualquer remorso. Há ainda uma indiferença para com a opinião alheia e uma posição de superioridade, que foge dos padrões de relacionamentos sexuais entre homens e mulheres, bem como uma tentativa de naturalizar o prazer sexual feminino, desviando da visão conservadora que ainda o relaciona com uma prática secreta e proibida, e o aproximando de um olhar mais natural, ao estabelecê-lo no discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter performático dos textos de Adília Lopes e de Angélica Freitas constituem deslocamentos de uma norma em relação à escrita feminina atrelada a normas que associam o feminino ao doce, submisso, regrado e etéreo. Para Ravetti, a performance escrita funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. A autora pergunta: que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances? (RAVETTI, 2002, p. 48).

A escrita performática das poetisas Adília Lopes e Angélica Freitas parecem ser um convite para responder ao questionamento e a pensar a transformação de práticas discursivas que legitimam a ação das mulheres com seus corpos na escrita, traduzindo-se numa forma de resistência/reexistência do feminino na literatura.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Aula. 14. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: **Cultrix**, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. A condição feminina e a violência simbólica. 15ª edição. Rio de Janeiro: **Bertrand Brasil**, 2019.

BUTLER, Judith P.. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução, Renato Aguiar – 17ª edição. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, 2019.

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa [1975]. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.) *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*.

Florianópolis: **EDUFAL; Editora da UFSC**, 2017, p. 129-155.

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

LOPES, Adília. *Dobra* - Poesia Reunida 1983-2014. Lisboa: Ed. **Assírio & Alvim**.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 45–86, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>> Acesso em: 30 nov. 2021.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: **Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras UFMG/Poslit**, 2002. p. 47-68.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: **EDUC**, 2000.