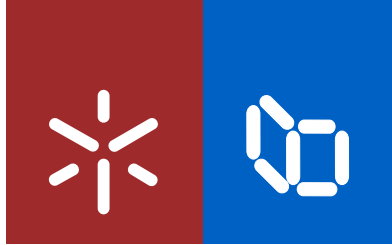




Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Ánxela Lema París

**O poder da linguagem e a heteronormatividade
inconsciente.
Uma leitura comparada entre Lupe Gómez
e Adília Lopes**



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Ánxela Lema París

**O poder da linguagem e a heteronormatividade
inconsciente.
Uma leitura comparada entre Lupe Gómez
e Adília Lopes**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas

Trabalho realizado sob a orientação do
Prof. Doutor Orlando Alfred Arnold Grossege
e da
Prof. Doutora María do Carme Fernández Pérez-Sanjulián

DECLARAÇÃO

Nome: Ánxela Lema París

Endereço electrónico: anxela.lema@gmail.com Telefone: +34616100402

Número do Bilhete de Identidade: 47365706N

Título dissertação: *O poder da linguagem e a heteronormatividade inconsciente. Uma leitura comparada entre Lupe Gómez e Adília Lopes*

Orientador(es): Prof. Doutor Orlando Alfred Arnold Grossegeesse e Prof. Doutora Maria do Carme Fernández Pérez-Sanjulián

Ano de conclusão: 2015

Designação do Mestrado: Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA DISSERTAÇÃO (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, , MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

O poder da linguagem e a heteronormatividade inconsciente. Uma leitura comparada entre Lupe Gómez e Adília Lopes

Resumo:

Focando a atenção no papel que desenvolvem as diferentes vozes intratextuais na poesia de corte erótico e/ou amoroso, analisarei como se costuma estabelecer uma relação heteronormativa entre as vozes nos casos em que não existe uma marca de género explícita, já que, na tradição do modelo romântico de leitura de lírica que ainda persiste, tenta-se ligar a voz poética à voz da pessoa criadora ou, ainda mais, ao género que a pessoa criadora representa. Deste modo, procura-se analisar como a heteronormatividade implícita, tanto nos hábitos de leitura como no âmbito político e social, estão a criar uma cegueira cultural que afecta a leitura da poesia contemporânea e que leva a encher os seus silêncios, automática e inconscientemente, com base num sistema de ideias considerado legítimo.

A finalidade, portanto, será oferecer novas leituras que evidenciarão que utilizar a linguagem unicamente no seu sentido masculino e/ou neutral está a obstaculizar e ocultar a potencialidade com que conta a poesia. Para um estudo de caso proponho uma análise comparativa das obras poéticas da escritora galega Lupe Gómez e da portuguesa Adília Lopes por oferecerem uma achega significativa e muito enriquecedora do que estas novas leituras, sempre a partir das ideias de diferentes teóricas da literatura e de filósofas e pensadoras feministas e *queer*, nos podem aproximar e que se opõem às leituras mais clássicas ou comuns que uma boa parte da crítica realiza.

Palavras chave: poesia, *queer*, feminismos, performance, heteronormatividade.

El poder del lenguaje y la heteronormatividad inconsciente. Una lectura comparada entre Lupe Gómez y Adília Lopes

Resumen:

Centrando la atención en el papel que desenvuelven las diferentes voces intratextuales en la poesía de corte erótico y/o amoroso, analizaré cómo se suele establecer una relación heteronormativa entre las voces en los casos en los que no existe una marca de género explícita ya que, en la tradición del modelo romántico de lectura de la lírica que todavía persiste, se intenta relacionar la voz poética con la voz de la persona creadora o, más allá, con el género que la persona creadora representa. De este modo, se busca analizar cómo la heteronormatividad implícita, tanto en los hábitos de lectura como en el ámbito político y social, están creando una ceguera cultural que afecta a la lectura de la poesía contemporánea y que lleva a llenar sus silencios, automática e inconscientemente, en base a un sistema de ideas considerado legítimo.

La finalidad, por tanto, será ofrecer nuevas lecturas que evidenciarán que utilizar el lenguaje únicamente en su sentido masculino y/o neutral está obstaculizando y ocultando la potencialidad con la que cuenta la poesía. Para un estudio de caso propongo un análisis comparativo de las obras poéticas de la escritora gallega Lupe Gómez y de la portuguesa Adília Lopes para ofrecer una aproximación significativa de lo que estas nuevas lecturas, siempre a partir de las ideas de diferentes teóricas de la literatura e filósofas e pensadoras feministas e *queer*, nos pueden allegar e que se oponen a las lecturas más clásicas ou comunes que buena parte de la crítica realiza.

Palabras llave: poesía, *queer*, feminismos, *performance*, heteronormatividad.

Índice

1. INTRODUÇÃO	6
2. SOBRE O CONFUSO LIMITE ENTRE AUTORIA E SUJEITO POÉTICO ENUNCIATIVO	11
3. UMAS NOTAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MULHERES E ESCRITA.....	16
4. ESSE <i>OUTRO</i> QUE NUNCA É <i>OUTRA</i> , MAS SEMPRE <i>ELE</i>	20
5. A LINGUAGEM: MAIS UM APARELHO REPRODUTOR DO PODER PATRIARCAL.....	25
6. O PLURALISMO OCULTADO DA POESIA DE LUPE GÓMEZ E ADÍLIA LOPES	33
6.1. A RUPTURA COM AS ETIQUETAGENS A PARTIR DA DESSEXUALIZAÇÃO DO EU POÉTICO	33
6.2. AUSÊNCIA E PRESENÇA DA(S) VOZ(ES)	38
6.3. AUSÊNCIA DO <i>EU</i> E DO <i>TU</i>	44
6.4. PRESENÇA EXPLÍCITA DO <i>EU</i> E DO <i>TU</i>	46
7. O CASO ADÍLIA LOPES.....	49
8. CONCLUSÕES	56
9. BIBLIOGRAFIA.....	59

1. Introdução

Quando lemos poesia, da mesma maneira que quando lemos qualquer texto literário, muitos são os mecanismos que se ativam para tentarmos decodificar o texto, ou seja, para tentarmos compreender melhor o que o poema está a dizer. Estes mecanismos vão focar-se, portanto, nas figuras retóricas utilizadas, nos jogos de palavras, na disposição dos versos, nos espaços em branco... mas uma questão é fundamental: a voz ou instância enunciativa, porque já desde o ensino mais básico educaram-nos em relação a duas perguntas-chave perante um texto poético: “quem é que fala” e “com quem ou para quem é que fala?”. Uma das maiores diferenças que podemos encontrar entre género lírico e género narrativo é o facto do primeiro não contar, geralmente, com a extensão que si tem o narrativo ou, dentro dele e mais concretamente o romance, para a caracterização das personagens e para o esclarecimento dos diferentes referentes que rodeiam o mundo que se quer aproximar:

Una falta semejante de un referente del “mundo real” se da, ciertamente en otras formas literarias también, especialmente en la ficción. Pero en la narrativa el *yo* y el *tú* están frecuentemente bien definidos y claramente delimitados mediante la descripción de la situación del habla en la que están insertos. Por el contrario, en poesía puede faltar una explicación de la situación del habla, y volverse ambigua, por tanto, la interpretación de los posibles referentes. (Oomen, 1986: 143)

Nesta linha, o poema representa um momento. Da mesma maneira que a fotografia pode ser a representação dum instante, qualquer coisa reduzida e marcada, e pertencente a um âmbito de carácter mais delimitado do que pode ser uma história ou uma anedota (com um princípio, um nó e um desenlace), o mesmo acontece com a poesia ou, mais especificamente, com o poema, que termina por ser uma representação da fala. No entanto, é uma fala falta de todos os elementos contextuais que ajudam a dar-lhe significado. Assim, o marco que rodeia o poema é o criador da margem de imaginação e o lugar no qual se encontra o papel que lhe cumpre desenvolver ao leitor empírico (a diferença do leitor implícito que existe em cada texto) como atualizador do horizonte de incógnitas e expectativas que o texto apresenta. Porém, este horizonte é finito e será pertinente estudar como é que se constrói.

El texto es una realidad compleja en la medida que se halla plagado de elementos *no dichos* que el proceso de lectura actualiza. Tales espacios en blanco no son un lugar de despliegue imaginativo o arbitrario. Pertenece a la naturaleza del texto el ser un mecanismo *reticente* que ha previsto en su propia emisión normal la plusvalía que el destinatario introduce en él. (Yvancos, 2009: 121)

No entanto, não é esse horizonte, concretamente, a questão que se procura analisar aqui, já que muitos são os trabalhos que desde a teoria da recepção se focaram neste aspecto, mas antes no tipo de leituras que se realizam, dentro desse horizonte de expectativas, quando aparece a seguinte pergunta, “quem é que fala quando não há marca de género na instância enunciativa, na receptora ou em ambas?”. Muito é o que já se reflexionou em relação à voz poética e, supostamente, na atualidade podemos dizer que se superou a diferença entre a voz da pessoa criadora (pessoa empírica) e as instâncias intratextuais, poéticas e/ou literárias. A resposta perante esta questão aparentemente básica será, portanto, que já se assumiu que não é a pessoa empírica a que fala no poema. Contudo, o que me propus analisar é como apesar de se ter assumido a inutilidade das leituras biografistas no campo poético continua-se a ler em termos biografistas mas duma maneira inconsciente, automática e sexualizada.

As diferentes leituras que realizei durante anos, tanto de poesia, como da crítica que sobre essa mesma poesia se publicou fizeram com que chegara a observar que, certamente, existe uma grande dificuldade não em separarmos a voz empírica da instância enunciativa, mas sim em separarmos o género que a pessoa empírica representa quando se apresenta essa ausência de marca de género na instância enunciativa.

Exemplificando, embora pudéssemos assumir que um texto sem marca de género, e assinado sob o nome de Clarice Lispector, não significará que é a própria Clarice a que fala a verdade é que receber-se-á desde uma instância enunciativa feminina. Assim, isto implicará que a pessoa empírica está presente na nossa leitura do texto, duma ou doutra maneira. Há, portanto, uma mistura daquilo que acontece fora e dentro do texto, há uma sexualização da voz em termos biografistas.

Porém, é curioso que esta confusão não acontece se as diferentes instâncias poéticas se construíssem e manifestassem abertamente com uma marca de género diferente à da pessoa empírica. Voltando a Clarice como exemplo, se um texto seu se manifestasse desde

um eu-poético masculino seguramente se receberia, analisaria e poria a debate a questão da ficcionalização dessa voz masculina: como é que fala, como é que se manifesta, etc.. Para além disso, nesses trabalhos fazer-se-ia maior ênfase nas múltiplas possibilidades de construção da subjetividade poética.

Já agora, se nos centrarmos na poesia etiquetada como de amor, homerótica e/ou lesbiana a questão é ainda mais interessante e este, precisamente, será o cerne deste trabalho. Embora são muitos os trabalhos que se realizaram sobre a configuração da imagem feminina ou do homoerotismo no âmbito da poesia, a verdade é que esses trabalhos focaram apenas a sua temática. Esses estudos têm como função atender as histórias que nos textos se narram e a maneira como se trata e/ou aborda a realidade menorizada em que o coletivo homossexual e/ou lesbiano se encontra. Ao contrário, não se considera a necessidade de analisar, desde uma perspectiva homoerótica ou lesbiana, aqueles textos que têm uma ambiguidade de género nas suas vozes literárias e, automaticamente e de maneira inconsciente, vão ler-se desde uma relação heterossexual quando não deveria ser assim.

Muita da poesia conhecida como lesbiana, por exemplo, agrupa textos que apenas têm marca de género feminina na instância, ou voz poética, receptora e assume-se que a instância enunciativa deve ser feminina quando a voz da autora empírica é, efetivamente, a duma mulher. Isto é um claro exemplo de leitura sexualizada que não deveria realizar-se desde o momento em que o texto não aproxima essa informação de nenhuma forma. Desde uma leitura verdadeiramente dessexualizada deveria tratar-se duma interpretação livre mas que não é mais legítima do que outras. Encontramos, então, um novo tipo de biografismo, um biografismo sexualizador, por implicar que a pessoa empírica está presente na nossa leitura do texto, duma ou outra maneira.

Tudo isto é ainda mais interessante quando encontramos textos que apresentam os mesmos casos mas que não são lidos deste jeito e aos que se lhes pressupõe um clima heterossexual que não têm porquê ter. Esta questão é a que me leva a considerar que neste tipo de leituras biografistas também joga um papel muito importante, não apenas a nossa experiência pessoal na qual a heteronormatividade se expõe como normal excepto nas situações nas quais o lesbianismo se faça evidente, mas também no papel político e social que uma autora cumpre e que determinará que a sua obra seja recebida desde uma ou outra etiquetagem literária. Para além disso, esta pré-disposição à leitura biografista em chave sexualizante vai implicar uma influência na nossa valoração da linguagem já que não existirá

opção de encontrar textos homoeróticos em textos de autoras às que nunca antes se lhes atribuiu esse clima. Onde é que está aqui o jogo do desdobramento poético?

Há que ter presente que quando recebemos um poema a maior ou menor dificuldade que nos apresenta resolvemo-la, tal e como disse Ana Ester Eguinoa, a partir do nosso sistema de ideias configurado na nossa realidade social, cultural e política:

[...] la recepción individual es tan variada como las experiencias de la vida misma. El lector introduce en su relación con la obra su experiencia continuamente cambiante y, a su vez, condicionada situacionalmente, entre ellas el conocimiento, la información, su biografía, sus bloqueos, sus perturbaciones, que como ser biopsicosocial posee de manera consciente o inconsciente. Los complejos procesos psicológicos que tienen lugar en el acto de lectura están mediados tanto por situaciones internas (imágenes, afectos, represiones) como externas (la crítica, la enseñanza, la propaganda literaria). Este proceso al que llamamos transferencial surge espontáneamente en el momento que el lector comprende, internaliza, hace suyas las situaciones del texto y es inducido a hacerlas actuar una y otra vez, transformándolas de acuerdo con su propia visión, su punto de vista; a partir del cual el objeto estético comienza a emerger. (Eguinoa, 2000: 3)

Contudo, é de urgente análise perguntarmos porquê estas leituras parecem ser partilhadas pela crítica e pela academia desde o momento em que esta recepção procura sempre mover-se sob padrões do socialmente mais comum e neutral, ou seja, a heteronormatividade. Esta questão atinge a nossa apreciação e valoração da poesia, a qual apenas nos aproxima retalhos dum momento ao que nós, público leitor, chegamos quase como *voyeurs* (uma questão que encontramos em Ballart (2005)). Observar e analisar que estes silêncios completam-se sob padrões heteronormativos e tentar deconstruir e mostrar a inutilidade desta maneira de ler é um outro objetivo deste trabalho.

O campo poético apresenta-se, portanto, como um sector onde a ordem patriarcal prevalece como o assumido, como o neutro, e onde aquilo que sobressai e se manifesta noutros termos é sempre o marcado e catalogado sob diferentes etiquetas literárias (poesia lesbiana, homoerótica...) que se recebem como normais e como um avance na nossa conceição da literatura por conseguirem incluir realidades sociais que séculos antes foram silenciadas e marginalizadas.

Assim, este trabalho cruza aspetos propriamente poéticos, de teoria da literatura, da linguagem e do seu funcionamento, para além da irrupção do plano social e cultural no campo literário ou, neste caso concretamente, no campo poético. Analisarmos perante que discursos de poder respondem este tipo de leituras mostrará como é que se constrói o nosso inconsciente e como a heteronormatividade implícita na nossa educação e no nosso dia a dia está a criar uma conceição e recepção da poesia muito fechada.

Com a finalidade de exemplificar as diferentes propostas teóricas que se desenvolverão neste trabalho escolheram-se as seguintes obras poéticas: para a análise de Lupe Gómez, *Os teus dedos na miã braga con regra* (1999) e *Pornografía* (2012); e para o estudo de Adília Lopes o volume *Dobra, Poesia reunida* (2009), compilação de toda a sua produção poética até à data. O motivo desta proposta de análise é resultado dum percurso teórico para um trabalho de investigação anterior no qual analisei a obra poética de Lupe Gómez onde encontrei um trabalho comparado de ambas as poetisas (Simões de Almeida et al., 2007). Nesse estudo pude observar que, certamente, as leituras que se estavam a fazer de Lupe eram com marca de género e que muitos dos seus textos tinham um outro mundo que se estava a silenciar, mas o meu interesse foi maior quando conheci o facto de Adília Lopes ser o pseudónimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira e que também se estava a realizar uma leitura biografista dos seus textos mas duma maneira muito diferente.

O caso de Adília ajudará a pôr a debate conceitos do tipo *pseudónimo*, *heterónimo* e *alter ego* e ver se realmente têm uma função prática para uma análise literária ou se, ao contrário, também estão a responder a um outro tipo de leitura biografista. Para além disso, realizarei um estudo comparado entre as leituras mais comuns que se fizeram dos seus textos para depois apresentar a minha proposta de leitura alternativa.

2. Sobre o confuso limite entre autoria e sujeito poético enunciativo

Vistas bem as questões que se introduziram neste trabalho, as reflexões e as propostas de análise que vão apresentar-se têm como ponto de partida a função da autoria numa obra poética ou, mais concretamente, a relação autora-obra. É importante sabermos que sem o conceito *autoria* a problemática da sexualização das vozes poéticas sem marca de género não existiria. Assim bem, matizando isto último, é sem a pessoa que está por trás da autoria sem a qual não poderia existir esta problemática, entendendo sempre *autora* como a imagem construída que cataloga um texto (Adília Lopes, por exemplo, e que irei estudar depois de maneira detalhada) e *escritora* como a pessoa empírica através da qual se procura conhecer a veracidade dos factos que se contam num texto poético para quem procurar uma leitura biografista.

Se fizéssemos uma vista de olhos rápida às definições de *autor* e *escritor* na versão online do *Dicionário da Real Academia Galega* encontraríamos o seguinte¹:

Autor:

[Pessoa] que realizou un determinado acto

[Pessoa] que realizou unha obra literaria, artística...

Escritor:

Pessoa que escribe obras científicas ou, sobre todo, literarias.

Em primeiro lugar, chama a atenção a grande diferença que existe entre ambas as definições e que, assim mesmo, se encontram na linha que acima se assinalou à hora de diferenciar as funções que um e outro conceito desenvolvem em relação à obra literária. Embora *escritor* aparece como “a pessoa que escreve”, ou seja, como a pessoa cujo ofício é a redacção e composição da poesia, neste caso; *autor*, por outra parte, seria a pessoa que “realiza unha obra literaria”. É interessante repararmos que o conceito de autoria está sempre ligado à realização e desenvolvimento duma acção e, talvez, não tanto ao de produção. Assim, acho que será interessante para as reflexões que chegarão mais adiante, fazer uma separação entre autor e escritor. Por causa disso, é interessante diferenciar, desde já, autor (pessoa

¹ É importante assinalar que me estou a referir à forma masculina de *escritor* e *autor* de maneira consciente já que é assim tal como aparece

empírica) como a pessoa que realiza e desenvolve a atividade do texto cuja construção é feita pelo *escritor* (ou autor implícito) através de diferentes estratégias de encenação, (dis)simulação e fingimento em volta da figura do autor (ou pessoa empírica). É neste contexto que o caso de Adília Lopes resulta muito interessante e que depois analisarei.

Em 1969 Michael Foucault proferiu a sua já tão conhecida conferência perante a Sociedade Francesa de Filosofia na qual se perguntou: “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969). Este texto será o ponto a partir do qual se formarão muitas das propostas que este trabalho quer aproximar já que, como Foucault, interessa reflexionar sobre a autoria desde um ponto de vista funcional e não tanto desde um ponto de vista socio-histórico. A sua intervenção chegou no final da Modernidade e não deixa de refletir à perfeição muitas das reflexões que nasceram nessa corrente de pensamento. A Modernidade, resultado de muitas das questões que já prepararam no Iluminismo, implica o elogio ao indivíduo, a exaltação do sujeito e a percepção dele como origem e motivo último do que define e caracteriza a *pessoa*. Segundo Foucault, a ideia de autor forma-se nesta época ligada à revolução industrial e trae consigo o conceito de progresso, o enriquecimento e a exaltação do *eu* e da sua função prática e remunerada dentro do seu contexto social. Nasce, portanto, a escrita como ofício e a ideia da autoria como meio de reconhecimento da propriedade que uma pessoa tem sobre o seu trabalho, ou, como aponta González, a vontade de a pessoa ser reconhecida como autora daquilo que fez:

El mundo moderno, por el contrario, está cada vez más lleno de la referencia en el sujeto que es libertad, es decir, que plantea como principio del bien el control que el individuo ejerce sobre sus acciones y su situación y que le permite concebir y sentir sus comportamientos como componentes de su historia personal de vida, concebirse a sí mismo como actor. El sujeto es la voluntad de un individuo de actuar y ser reconocido como actor. (Fernández, 1999: 143)

Porém, para Foucault, no Mundo Antigo não existia este sentido burguês da função de autoria porque as regras de produção, apropriação e circulação dos textos eram bem diferentes. Na época de autores como Aristóteles, por exemplo, pensava-se que as doutrinas ou correntes de pensamento às quais pertenciam os textos eram as suas funções principais, mas não se pensava a autoria como identidade do discurso. Não se procurava, portanto, a identidade como propriedade privada e indiscutível do autor sobre a sua obra na linha do pensamento capitalista. De facto, como resultado desta relação e obsessão de apropriação da

obra por parte do seu produtor ou, mais bem, como resultado de ter muito mais presente a relação do criador com respeito a aquilo que produz, no século XVIII começa uma vontade por consultar as fontes verídicas para construir a biografia do poeta. Noutras palavras, nasce um gosto por saber o máximo possível sobre a vida da pessoa criadora como meio através do qual justificar se aquilo que disse corresponde ou não com as experiências vividas pela pessoa real para poder compreender melhor os seus textos.

Desta maneira, o público leitor passa de ser consumidor de literatura e de centrar-se nas mensagens e valores que o texto transmite, a ser *voyeur* da literatura, agente morboso que precisa saber se aquilo tão horrível, ou tão espantoso, aconteceu ou não. A resposta perante um texto já não consiste em valorar se aquilo que se disse, e como se disse, é mais ou menos interessante, mas em procurar saber quem foi capaz de fazê-lo e assim louvá-lo, mitificá-lo e, nalgum caso, canonizá-lo para que faça parte do mercado literário.

[...] le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours: le fait, pour un discours, d'avoir un nome [...] indique que ce discours n'es pas une parole quotidienne, indifférente, une parole que s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. (Foucault, 1969: 11)

Por conseguinte, quando se constitui esta visão do papel que o autor se supõe que guarda com a sua obra, estabelece-se uma maneira de como essa obra deve ser recebida. Marcando e enfatizando quem é o proprietário e produtor do bem literário, neste caso, teremos sempre presente a pessoa empírica que produz aquilo do que estamos a falar. Não se poderá, portanto, falar, comentar ou fazer crítica do texto sem pensar na imagem real que está trás da encenação de autoria que configura a sua obra. É dentro de todas estas reflexões que o caso de Adília Lopes resulta muito significativo e interessante para pôr a debate.

[...] le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction «auteur» tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir

une signataire, elle n'a pas d'auteur. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. (Foucault, 1969: 12)

Assim, o nome, a autoria dum texto, no lugar de atuar como um elemento para-textual que se deveria situar fora do marco fotográfico que delimita o poema, como já se assinalou antes, passaria a convertê-lo em elemento fundador e configurador quando tão-só deveria ser um elemento caracterizador mais. Como acertadamente apontou Foucault, *autor* é característica fundamental do modo de circulação de determinados discursos numa sociedade. Por este motivo, este tipo de biografismo e de limitação da leitura é provocado tanto pelo público e a crítica como pela pessoa escritora. Desde o momento no qual escolhe produzir a sua obra seguindo as normas de circulação canónicas que sabe que na sua sociedade lhe outorgarão esse reconhecimento, está à procura de não se desligar da sua produção.

Del mismo modo que la novela de tesis ha inducido a pensar que la voz del autor implícito se corresponde *siempre* con la opinión del autor empírico, ciertos tipos de poesía (como la satírica, la mística o la amorosa) inscritos en una temática muy restricta y, sobre todo, la obra de los autores románticos han alentado una convicción paralela, la de que es el poeta quien sin mediación de ninguna clase habla en sus versos. En efecto, el poeta romántico esperaba a menudo de sus lectores que recibiesen sus composiciones como efusión de una individualidad, como auténtica confesión de sus más íntimas tribulaciones o, en otras ocasiones, como crisol en el que se recomponía por reflejo un modo de sentir y de sufrir o alborozarse compartido por todos los miembros de la comunidad nacional (el vate, pues, como encargado de la sublimación de una clase específica de sensibilidad). (Casas, 2012: 283)

No entanto, há que começar a perguntar-se, que é o que apresenta uma dificuldade tão grande em separar autor empírico de autor implícito numa obra poética e que, porém, não encontramos numa novela? Yvancos diz que “El tratamiento de la poesía lírica como realización de la función expresiva ha sido muy dilatado hasta el punto de que el lector está llamado a identificar el género lírico como aquel en que predomina la primera persona” (Yvancos, 2009: 220). Porém, no campo da crítica literária persiste-se em assinalar que o acto de fala que há num texto poético não é um acto de fala individual, mas antes a *representação*

desse acto. Além disso, e como já antes assinalai a partir duma citação de Arturo Casas, com a Modernidade supõe-se que terminaram este tipo de leituras biografistas que procuram continuamente a identificação do eu-poético com o eu-empírico, mas é precisamente esta questão a que agora vou tomar por foco.

Neste contexto de reflexão teórica e filosófica arredor da função da autoria que se desenvolveu entre finais do Iluminismo e finais da Modernidade, há que perguntar-se onde é que estava situado o discurso de género. Onde é que se falou, se é que se efectivamente se fez, das autoras e da sua função? Russell, na seguinte citação e muito acertadamente, põe em relação Barthes com a conferência de Foucault a que me referi anteriormente:

[...] Con la muerte del autor, Barthes también declara la muerte de la historia. Con la muerte del autor, nace el lector y la posibilidad de dar varias interpretaciones al texto. Pero la teoría, aunque liberadora (en principio) seguía censurando la voz de la autora/lectora con el rechazo de vínculos contextuales histórico-sociales, también a las escritoras de grupos marginados. A partir de la declaración Barthesiana, el lenguaje teórico se alejó de parámetros de claridad y consistencia para transformarse en un lenguaje ambiguo, mistificador, metafísico y de élite. (Russell, 1999: 123)

Russell aponta para o problema que continuava a existir apesar de nascerem propostas libertadoras na escrita. Apesar de visões novas e necessárias como as de Barthes, os estudos e interpretações tinham o ponto de vista masculino como único.

3. Umas notas sobre a relação entre mulheres e escrita

Se pensarmos que foi a partir do Iluminismo que começou o nascer dos movimentos feministas, “[...] como afirmam Celia Amorós e Amelia Valcárcel, pode verse o feminismo como o fillo non desexado da Ilustración” (Castro e Reimóndez, 2013: 32), já que no século XIX nasceram os movimentos sufragistas nos EEUU (para os quais a obra de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* de 1792², como resposta ao modelo educativo de Rousseau teve a maior importância), a verdade é que o voto da mulher não chegou a Espanha até 1931 e a Portugal até 1971 (apesar de as mulheres com estudos secundários votarem já desde 1931).

Todas estas datas são muito simbólicas e significativas para compreendermos que a reivindicação dos direitos das mulheres era uma questão universal. Isto evidencia que apesar de serem muitos os avances que se deram entre o Iluminismo e a Modernidade a base do problema era sempre o mesmo. Para além disso, também é muito importante apreciar que todas as reflexões que se realizaram em redor da categoria de *autor*, das vozes poéticas ou do sujeito e da sua subjetividade correspondente, sempre tiveram como ponto inicial, como agente universal e único, o homem. É a escrita, portanto, um outro campo no qual as mulheres ainda são atualmente consideradas como ‘novatas’ já que, tal como venho de expor, é só a finais do XVIII quando começa a construir-se um discurso de carácter feminista, devido a que a normalidade dentro do ofício da escrita demoraria muito mais, ou talvez ainda está por chegar.

As mulheres dessa altura, por não contarem com o seu próprio quarto, como muito bem refletiu Virginia Woolf na sua obra *A Room of One's Own* (1929)³, nem com uma educação como sim faziam os homens, tiveram que tentar construir o seu caminho e demonstrar que tanto a literatura como a cultura estavam a oferecer apenas a perspetiva da olhada masculina e que era preciso, por conseguinte, começar a ensinar a diversidade social que se ocultou durante tanto tempo. Rosalía de Castro, a maior escritora da literatura galega, também refletiu, tanto na sua obra de criação como na sua produção de carácter ensaístico, a sua consciência pela situação da mulher escritora, bastante antes do que Woolf.

² Na bibliografia incluo a re-edição de 2001 de MacDonald, D. L. e Scherf, K.

³ Na bibliografia incluo a edição de Schiach, M. de 1992.

Concretamente, no prólogo dum dos seus primeiros romances, *La hija del mar* de 1857⁴, publicado em língua espanhola, como toda a sua narrativa, afirma:

Bien pudiera, en verdad, citar aquí algunos textos de hombres célebres que [...] sostuvieron que la mujer era apta para el estudio de las ciencias, de las artes y de la literatura. Posible me sería añadir que mujeres [...] protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer sólo sirve para las labores domésticas. Yo pudiera bien decir aquí cual fue el móvil que me obligó a publicar versos condenados desde el momento de nacer a la oscuridad a que voluntariamente los condenaba la persona que sólo los escribía para aliviar sus penas reales o imaginarias, pero no para que sobre ellos cayese la mirada de otro que no fuese su autora. [...] El que tenta paciencia para llegar hasta el fin, el que haya seguido página por página este relato [...] arrójelo lejos de sí y olvide entre otras cosas que su autor es una mujer. Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben. (Castro, 1990: 17)

Esta linha de discurso continua em *Las literatas*, publicado em 1865. Este texto tem como tema central a análise da problemática específica à que se enfrentam aquelas mulheres com vontade de se dedicar profissionalmente à escrita :

Los que escriben y se tienen por graciosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado. [...] los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo. [...] Unicamente alguno de verdadero talento pudiera, estimándote en lo que vales, despreciar necias y aun erradas preocupaciones; pero... ¡ay de ti entonces!, ya nada de cuanto escribes es tuyo, se acabó tu numen, tu marido es el que escribe y tú la que firmas. (Negro e Sánchez, 1996: 35)

Aliás, é interessante pormos em relação a data da palestra de Foucault a que fiz referência antes com o facto de apenas vinte anos antes ter-se publicado a obra *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir a partir da qual começa a cultivar-se uma reflexão de tipo

⁴ “[...] é un intento de novela feminista, centrada na posibilidade de realización amorosa da muller, na que non se eluden ningún dos temas tabú (incestos, suicidios, críticas ao matrimonio, homofilia) dentro dunha visión panteísta e animista organicista, claramente heterodoxa respecto do catolicismo. É un alegato contra a desaparición, na práctica, do postulado de igualdade dos sexos a prol das mulleres como seres capaces, concretamente as mulleres dunha sociedade pre-capitalista como a mariñeira da Costa da Morte.” (Negro e Sánchez, 1996: 373)

filosófico sobre o carácter construído da identidade das mulheres, em termos socioculturais, que não teria outra coisa que a masculinidade como origem, como neutro.

Assim, gostaria de propor como reflexão inicial as seguintes palavras de Raquel Medina num estudo que realizou sobre a posição das mulheres escritoras na Geração de 27: “La autoridad de la voz poética en su superioridad artística desplegada en el poema, su capacidad para crear algo nuevo fuera del sentimentalismo y de lo anecdótico, hacían que esa voz surgiera desde los confines de la masculinidad” (Medina, 2002: 165). Tal como vemos, apesar de se realizarem muitas reflexões e estudos sobre a poesia, o mais comum era interpretar a voz poética como masculina. No entanto, depois de tudo o anteriormente comentado, não resultará surpreendente que num âmbito onde as mulheres não tinham existido como sujeitos, mas antes como objetos estéticos, passassem a serem recebidas como alheias, devido às vozes e temáticas a funcionar sob parâmetros unicamente masculinos. Não obstante, não faltaram exemplos de mulheres que sem saberem escrever começaram a introduzir-se no mundo da composição poética. Rosalía de Castro foi uma delas e conseguiu criar um discurso feminista e transgressor, apesar de não ter valorado assim até muitos anos depois, concretamente até ao congresso que teve lugar sobre a sua figura e obra em 1985.

[...] n’habendo deprendido en máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corasón como harenca propia, atrevínme a escribir estos cantares. (Castro, 1990: 66)

Em consequência, vai ser a escrita feita por mulheres uma escrita sempre marcada pelo seu género fazendo com que a sua produção literária seja uma “escrita incómoda”, em palavras de María Reimóndez (2014), e em nenhum momento natural e desligada da sua identidade. É assim como chegamos até ao maior problema que neste trabalho se está a pôr à debate: a sexualização das vozes poéticas, sobretudo, quando a escritora é uma mulher. Seja como for, entre os movimentos feministas começou a estar cada vez mais claro que “[...] non se pode aspirar a ser iguais ca os homes, senón que igualdade debe ser entre mulleres e homes. Iso implica deixar de ver o masculino como o universal e o feminino como o particular das mulleres, e en definitiva, supón redefinir os papeis de xénero de ambos os sexos” (Castro e Reimóndez, 2013: 47). Começou, então, a época de “o pessoal é político” de Millet.

Avança o tempo da *écriture feminine* da mão de pensadoras francesas como Luce Irigaray ou Hélène Cixous convencidas do poder da escritura:

Si la mujer siempre ha funcionado «en» el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza o ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que disloque ese «en», de que lo haga estallar, le dé la vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca, en la propia boca, y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. Y con qué soltura, ya verás, puede desde ese «en» donde se agazapaba somnolienta, asomar a los labios que sus espumas invadirán. (Cixous, 1995: 59)

Vão ser agora temas deste trabalho a simbologia e a heteronormatividade implícitas na linguagem como factor discriminatório que fazem invisíveis às mulheres e que terminam por provocar leituras sexualizadas sob padrões do compreendido como politicamente normal e universal. Para este objetivo, considero necessário fazer uma pequena aproximação ao *boom* da literatura de mulheres na literatura galega já que trouxe consigo a criação dum imaginário poético feminino que estava por construir.

4. Esse *outro* que nunca é *outra*, mas sempre *ele*

Depois de apresentar na secção anterior o campo literário como um âmbito mais onde a marginalidade das mulheres se fez evidente, é fácil compreender que chegasse um momento no qual as mulheres longe de tentar adaptar-se à escrita masculina, procurassem uma nova escrita reafirmadora da sua identidade e do seu género. Uma escrita, enfim, que mostrasse o seu ponto de vista, uma coisa que até o momento não tinha existido.

[...] a procura da linguaxe feminina implica unha autoafirmación do sexo tradicionalmente menospreciado no eido cultural, e, polo tanto, un desafío aos valores artísticos tradicionais. Pero ambos fenómenos son máis complexos. A adopción da linguaxe artística masculina supón unha ruptura co rol feminino tradicional e vén ser a consecuencia de reivindicar a igualdade entre os sexos no terreo literario. En cambio, a tentativa da linguaxe feminina é un camiño claramente renovador e rupturista, derivado da asunción da diferenza, pero pode ter o risco de sucumbir a certos aspectos do rol feminino tradicional. (Blanco, 1991: 278)

Renovador e rupturista são adjetivos facilmente atribuíveis às vanguardas anteriores à literatura de linguagem feminina que comenta Carme Blanco em relação à literatura galega dos anos 80 e 90. O aspecto mais positivo do pensamento que envolveu toda a filosofia vanguardista foi a ideia modernista de compreender a poesia como trabalho da linguagem para a linguagem, e não a poesia como projeção da subjetividade. Deste modo, são interessantes posturas como as de Rimbaud, “Je est un autre”, em que o poeta se descobre num *outro* através da sua poesia, outorgando-lhe ao poema a autonomia total; ou de Mallarmé “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots [...]” (1945: 366). Por tudo isto, consegue-se a desvinculação da encenação da autenticidade emocional do ‘poeta romântico’ e assume-se o carácter intermediário do poeta: ele é quem escreve mas não quem fala.

La búsqueda de una posibilidad creadora que supere la mimesis es una de las consecuencias de la modernidad (como la idea misma de arte) en tanto que el artista toma conciencia de que toda creación tiene una existencia paralela a la realidad vital, es decir, nunca podrá ser la realidad misma, pues se constituye como ilusión o ficción. Este descubrimiento desencadena un denodado interés por justificar el arte por sí mismo, despojándolo de toda finalidad útil (“el

arte por el arte”), pero también constatando que se conforma desde una ausencia de realidad insalvable [...]. (Gutiérrez, 2011: 569)

No entanto, se verdadeiramente se considera que já nas vanguardas se fez essa separação entre pessoa empírica e pessoa literária (entre autor empírico e autor implícito e/ou literário): quem é que era esse *outro* do que falou Rimbaud? Como se construíram essas palavras às que Mallarmé lhes dou autonomia? A *alteridade* sobre a qual reflexionaram estes dois poetas, e que ajudou muito para reflexionar teoricamente sobre a poesia e a sua linguagem, não deixou de reproduzir esse *outro*, ou seja, o homem, a masculinidade como modelo heteronormativo, universal e único.

Por conseguinte, o problema nasce quando esse *outro*, esse *ser* literário, foi construído sempre a partir do masculino, devido a que o feminino, como sujeito e não como objeto, não existia: a escrita estava reservada para os homens. Não houve, portanto, uma identidade de género feminina no mundo da literatura. Não houve, também não, uma formulação de todas estas questões desde uma perspectiva de género porque a normalidade não se comenta, não é preciso expressá-la, e a normalidade, estava instalada no patriarcado, e era desde ele que se reproduzia e se divulgava o conceito do que se compreendia que era a literatura. É por isso que não há uma maneira de fazer literatura desde o sujeito empírico mulher que não esteja marcada, porque a escrita das mulheres vai ser sempre abjecta.

A articulación literaria da identidade de xénero *outra* avanza. O primeiro paso, xa conseguido, por suposto, foi desmontar o suxeito universal neutro, demostrando, por unha banda, que o neutro e o universal era territorio identitario minado, gobernado polo masculino. Logo veu a afirmación da diverxencia, un difícil *nosoutras* ou *nós as outras* que se usa como estratexia de lexitimación e autoafirmación e aínda así non dá por resolta unha concepción identitaria que non se define pola dominancia e constitúe un dos retos irresolubles para as escritoras de hoxe (no seu descargo haberá que dicir que non é culpa súa, só que a literatura é o discurso máis amplamente dispoñible para quen codifica e para quen decodifica). (Fernández, 2007: 130)

A linguagem desenvolve um papel central para a *escritora-ela* porque as possibilidades para se mover dentro deste âmbito serão muito reduzidas: bem uma escrita marcadamente identitária, bem uma escrita à qual se lhe pressuporá um clima heterossexual e dirigida a um

receptor-poético-ele. Deixa de importar como a autora se quer construir porque não há um lugar fora do seu género e sexo empíricos.

Voltando a Rosalía de Castro, ela foi pioneira em realizar uma poesia com reflexão de género através da qual, desde uma postura abertamente feminista, apontou para a desigualdade e marginalidade das mulheres. No entanto, falarmos da obra rosaliana desde uma perspectiva feminista é uma questão muito recente, como já anteriormente apontei. Ainda hoje perdura a imagem dos seus poemas como os de uma mulher triste e não a imagem de uma poesia cheia de flores, força e discurso filosófico. Entender-se-á facilmente que um cânone caracterizado historicamente pelo seu androcentrismo não quis divulgar a imagem feminista de quem é considerada a fundadora da sua literatura. Perguntemos agora o porquê, apesar de a resposta ser evidente.

A invisibilidade que existe sobre a temática feminista dos seus textos aconteceu também com outras escritoras mais duma outra maneira: a censura. É muito conhecido o caso de Judite Teixeira, para passarmos assim à literatura portuguesa, nos anos 30-40, condenada ao silêncio literário pelos seus poemas lésbicos, como também é famoso o caso duma das obras por excelência na história da literatura portuguesa e do feminismo: *Cartas Portuguesas* (1972) escrita pelas três Marias, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

Desde 1974 y, mejor dicho, desde la publicación y el correspondiente escándalo de las Novas Cartas Portuguesas en 1973, asistimos a un auténtico boom de la literatura y crítica de mujeres en Portugal. Curiosamente, y a pesar de estas condiciones propicias, el libro nunca tuvo continuación ni creó corriente o escuela. No se registró, hasta hace pocos años, una actividad feminista y ginocrítica comparable a la de otras culturas en estas últimas décadas (lo mismo se puede afirmar de Brasil). El feminismo en Portugal, y con él todo el cuestionamiento de tópicos sobre la mujer –independientemente del activismo político, artístico o social que demuestra- aún se considera un asunto bastante más excéntrico que en otras culturas ibéricas. (Baltrusch, 2008: 237)

Uma vez foram superadas as ditaduras que sofreram Portugal e Espanha, é lógico pensar que tinha chegado o momento de as mulheres fazerem-se escutar e, efetivamente, foi nos anos 80 quando começou o nascimento duma literatura feita por mulheres com consciência do que o seu *ser* mulheres significava. Podemos atravessar esta época com o

verso tão conhecido “Eu tamén navegar!” da obra *Tempo de ría* (1992), publicado sob o nome de Xohana Torres, assim como também pelo poema “A miña lingua nativa é o fascismo” que encontramos em *Fascínio* (1995) de Chus Pato. É o tempo de Pilar Pallarés, Xela Arias, Ana Romani... cuja característica principal é “[...] a ruptura das normas lingüísticas [...]”. Esta característica semella estar motivada por unha certa incomodidade da muller con respecto ao uso dunha lingua na que se ve reflexada a concepción patriarcal dominante na sociedade” (Blanco, 1991: 284). Foram os anos 90, também, quando se publicou *Pornografía*, o primeiro e mais polémico trabalho de Lupe Gómez.

Porém, os trabalhos que se publicaram sobre as poetisas e as obras dessa época analisam como as mulheres decidiram apropriar-se da linguagem e fazer que as suas vozes e a sua conceção do mundo foram escutadas com a finalidade de romperem com o imaginário patriarcal. Até aqui não há dúvida nenhuma. Quando lemos “Eu tamén navegar” compreendemos que é Penélope quem nos está a falar com a finalidade de liberar-se do peso histórico que a condenou a um estado de espera constante, ao silêncio, à dependência e, agora por fim, decide berrar e independentizar-se. Não há dúvida, portanto, de que é um texto feminista porque procura subverter o imaginário patriarcal e dar voz a sujeitos femininos que foram sempre condenados ao silêncio em atitude de sumiçãõ.

De que falamos, portanto, quando falamos de literatura lesbiana, gay ou homossexual? Falamos de textos nos quais há uma reivindicaçãõ dum coletivo marginal da mesma maneira que se utiliza a personagem da Odisseia, Penélope, para reivindicar o conjunto das mulheres silenciadas? Falamos da presença duma temática lésbica, gay ou homossexual no texto ou falamos de textos nos quais conhecemos à perfeiçãõ as suas vozes e onde podemos estabelecer, claramente, uma relaçãõ não heterossexual? Além disto, já por último, há que perguntar-se se as etiquetas literárias respondem a tudo isso ou se, ao contrário, são o resultado de tirar conclusões precipitadas, precisamente, como resultado de ter a imagem da pessoa empírica presente.

Embora existe uma relaçãõ entre mulheres em muitos dos textos das escritoras que assinala anteriormente, assim como a recriaçãõ dum ambiente que rompe com os padrões patriarcais e heteronormativos, em muitos outros estabelece-se uma realidade feminina, um imaginário feminino, que não se consegue descobrir propriamente no texto. São os elementos externos ao texto (elementos políticos e sociais) os que estão a atribuir-lhe uma função ao texto que não se pode assinalar.

A partir da última ideia tento destacar que o facto de falarmos de muitos discursos dessa altura como textos com ideias, imagens e/ou temática feminina está a reforçar a dicotomia homem-mulher e faz com que voltemos aos argumentos iniciais, mas reformulados, de umas coisas serem próprias de mulheres e outras de homens. São, portanto, uns argumentos fundamentados em questões estéticas e/ou ideológicas que nada têm a ver com o género. Precisamente foi por tudo isto que Rosália de Castro perguntava quem é que era ela realmente quando não lhe cantava às pombas e às flores como faziam o resto das mulheres. Por tudo isto, considero que os argumentos com os que poderemos falar duma literatura feminista e/ou lesbiana poderiam ser outros e haveria que reforçá-los. Em muitas ocasiões o que há é uma visão muito ligada à figura da autora porque existe a seguinte dúvida, que é o que aconteceria com os mesmos textos de o autor ser um homem? Cumpre falar agora, portanto, não da apropriação da linguagem desde uma posição feminista como se realizou nos 80 e 90, mas sim do texto propriamente, das vozes e, sobretudo, da interpretação dos silêncios na comunicação poética nos textos de temática erótica e/ou de amor.

*Isto é;
algo así como unha,
que é mais veces outras que ela mesma.*

Andrea Nunes

5. A linguagem: mais um aparelho reprodutor do poder patriarcal

Tal como disse anteriormente, agora vou focar-me nos silêncios que apresentam muitos dos textos aos que se lhes confere a etiquetagem literária de poesia feminista e/ou lesbiana, e também em aqueles aos que, diretamente, não se lhes atribui tais etiquetas porque os seus silêncios são completados por parte do leitor empírico apenas atendendo às suas experiências pessoais. Não procuro falar do silêncio como aquilo não-dito ou não-escrito, no sentido em que Mallarmé, por exemplo, falou do espaço em branco no poema ou das diferentes disposições textuais, mas sim do silêncio como aquilo que se oculta, porque aparece no texto, “[...] el silencio, no es silencio desde el lenguaje, privación de la palabra, sino silencio del lenguaje, es decir, palabra en la que la palabra calla” (Amador, 1999: 147). Falo, portanto, da linguagem. A linguagem por si só não oculta, mas sim os diferentes poderes que conseguem fazer dela um instrumento politizado ao serviço dos poderes institucionais (academia, crítica, ensino...) que desenvolvem as suas funções com o objetivo de criarem e implantarem o sentido do *gosto*, do *normal*, das perspetivas de análise e da maneira como organizamos o mundo.

La educación, por más que sea legalmente el instrumento gracias al cual todo individuo en una sociedad como la nuestra puede acceder a cualquier tipo de discurso, se sabe que sigue en su distribución, en lo que permite y en lo que impide, las líneas que le vienen marcadas por las distancias, las oposiciones y las luchas sociales. Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican. (Foucault, 2010: 45)

Noutras palavras, estes organismos de poder trabalham na naturalização das estruturas a partir das quais recebemos o mundo e mostram esse conhecimento como abstracto, como qualquer coisa que não se pode concretizar porque sempre esteve aí. Na

questão que procuro analisar, o silêncio produzir-se-ia através do não tratamento da questão. Assim, se o normal é apresentar a leitura sob padrões heteronormativos (excepto se fizer explícita nuns parâmetros diferentes) e se a ausência de marca na voz significa sempre que há um *e/e* ou um *e/a* a se dirigir ao seu oposto, falando sexualmente, isto fará com que se pense que a questão não existe. Às vezes, a marginalidade não se consegue tão só marginalizando, mas sim não-nomeando e é isso o que está a fazer com que as leituras poéticas sejam mais um território colonizado pelo aparelho patriarcal.

Helena Miguélez-Carballeira (2014) fala de Edward Said e do seu conceito de orientalismo no qual estuda a relação entre a pessoa que coloniza e a pessoa colonizada. O colonizador, explica, começa a estabelecer uma retórica para impor o seu discurso e que funciona com uma série de elementos que têm duas funções fundamentais: legitimar o seu discurso e poder, e reduzir a zero à pessoa colonizada fazendo com que se aproprie do seu discurso e o sinta como seu. “A veces el silencio adiestrado reduce la tensión inmediata, ayuda a romper una cadena de violencia, y, a la larga, suele olvidarse más fácilmente que las palabras”. (Farrell, 1999: 17)

Um ótimo exemplo para o último é o discurso estabelecido do masculino plural como neutro. Através dum discurso continuado desde os organismos de poder sobre qual é a verdadeira função deste masculino plural, o coletivo feminino colonizou-se e passou a ser dependente deste primeiro modelo original a partir do qual se pronuncia e enuncia, mas sempre gerando um discurso que inconscientemente está a reproduzir os elementos de poder que o configuram, ou seja, o patriarcado.

A lingua, ao representar un sistema de valores, ten que ter forzosamente unha estrutura patriarcal e masculina, que é a estrutura do poder e do prestixio. Neste sentido, a lingua está contribuindo á opresión das mulleres xa desde o momento no que aprendemos a falar, cando nenas, e pola lingua estamos determinadas a sermos dependentes en relación co masculino. [...] As mulleres pensamos cunha lingua masculina. ¿Como podemos encontrar a nosa auténtica identidade cunha lingua que nos introduce nunha orde de valores que non é a nosa? (Queizán, 1989: 15)

Assim, a linguagem constrói-se através de metáforas, a partir de imagens que tentam representar o real, o material, aquilo que vemos. Enunciar algo significa tentar dar-lhe forma mediante a língua e tentar nomear o que vemos e/ou pensamos. A linguagem, portanto, é

performativa por ser uma representação, um meio através do qual procurar entender-nos numa comunidade. Este foi o meio universal escolhido para tentarmos compreender o que nos rodeia, para dar forma aos sentimentos, ilusões, medos... No entanto, é um comentário, um segundo discurso, formado a partir do discurso original e primário que é a coisa mesma. Como aponta Barthes “[...] escribir es *ya* organizar el mundo, es *ya* pensar (aprender una lengua es aprender cómo se piensa en esa lengua)” (1989: 33).

Niels Egmont Christensen reflexiona sobre a relação entre significado e verdade no seu trabalho *Sobre la naturaleza del significado* (1968). O filósofo danês refuta a conceição dos significados como ideias devido a elas não serem fixas, mas sim uma proposta de interpretação, um rascunho. Os significados, segundo o seu ponto de vista, mais do que verdades de qualquer coisa, são aparelhos de verdade. Para além disso, há que pensar que nunca existem duas ideias idênticas já que são percepções. Duas pessoas podem observar a mesma fotografia, por exemplo, mas a sua ideia da fotografia, a transferência que farão do objeto-fotografia até a ideia-fotografia será sempre diferente.

Al ser privadas, las imágenes mentales no solamente difieren de los significados tal como ordinariamente los concebimos, sino que también caen fuera del alcance de la descripción científica, en tanto que la ciencia únicamente puede dar acogida a enunciados que sean públicamente verificables. Al identificar los significados con ideas mentales renunciamos, pues, al intento de hacerles objeto de estudio científico. Como es evidente, y más adelante tendremos ocasión de ver en detalles, esa consecuencia es desastrosa para cualquier ciencia que tenga por objeto el lenguaje. Si pudiéramos eludir esa consecuencia transformando legítimamente el significado privado en algo públicamente observable, habría que votar en favor del behaviorismo. (Christensen, 1968: 135)

É curioso vermos que o argumento que oferece o filósofo para refutar esta conceição é o facto de as ideias não serem demonstráveis ou analisáveis cientificamente por não serem publicamente verificáveis. Esta questão é interessante se pensarmos na luta feminista que se esforça por evidenciar a ocultação das mulheres na linguagem: as mulheres escondidas e silenciadas por trás do aparelho patriarcal que configura o tópico do masculino genérico e que tão só podem aparecer quando o decidirem fazer de maneira individual e longe de qualquer coletivo, ou seja, quando decidirem expressar-se em feminino. As mulheres, portanto,

incapacitadas, mais uma vez, a serem sujeito de estudo científico. No entanto, vou ilustrar esta questão com um exemplo que considero que será muito ilustrativo.

Se escolhermos o enunciado “Todos fomos ao concerto” o cientificamente verificável e indiscutível é que todos, *eles*, foram ao concerto, ou seja, que foram *eles*, homens, ao concerto é o automaticamente verificável. O facto de *eles* e *elas* terem ido ao concerto não será o automático e será labor nosso informar-nos e perguntar quem é que foi ao concerto para conhecermos se, efetivamente, foram *eles* e *elas*, ou *eles* só. Tudo isto não acontecerá, ao contrário, com o enunciado “Todas fomos ao concerto” porque já supomos que *eles*, claro é, não assistiram ao concerto.

Para além disto, que *todos* possa ser inclusivo para *uns* e exclusivo para *outras* faz com que o genérico, com certeza, seja uma ideia. O facto de dizermos *maçã* e pensarmos numa *maçã*, deixando a um lado que a imagem da maçã seja diferente para cada pessoa, evidencia que as características básicas que há que conhecer para sabermos realmente o que é uma *maçã* são partilhadas por toda a comunidade de falantes. Porém, isto não acontece com uma questão tão simples como conhecermos quem é que fala e de quem é que se nos fala. A diversidade não é cientificamente verificável nestes casos. Só sabemos representar-nos por separado ou ao serviço *doutros*. É imensamente significativo que a categoria masculina possa conter a feminina mas nunca ao contrário. Assim, isto só faz com que se origine uma relação de dependência ou de exclusão, segundo se quiser ou não ceder às normas que se propõem.

À proclamação feminista tão conhecida de o privado ser público, adicionamos as reflexões de Niels Egmont Christensen de o público ser científico, verificável. É agora o momento de perguntar se as mulheres podem ser consideradas sujeito científico de estudo porque se aplicarmos a lógica anterior a resposta seria que não.

Além disto, falarmos dos significados como aparelhos de verdade constata a sua imobilidade, ao contrário do que acontece com as ideias. Aliás, a ideia de aparelho guarda relação com o sentido de construir alguma coisa e pô-la a funcionar. Este é, portanto, o tipo de relação que tem o significado com a verdade: os significados não têm a verdade eles próprios porque é alguma coisa que se lhes confere e que devem reproduzir. Neste sentido, é importante reflexionarmos sobre a diferença que existe entre palavra e a acção que ela produz, porque a palavra nunca é a acção que enuncia:

Si un performativo tiene éxito de forma provisional (e intuyo que el “éxito” es siempre y exclusivamente provisional), no es porque una intención gobierne la acción del lenguaje con éxito, sino solamente porque la acción se hace eco de acciones anteriores, *acumulando la fuerza de la autoridad por medio de la repetición o de la citación de un conjunto de prácticas anteriores de carácter autoritario*. No se trata simplemente de que el acto de habla ocurra dentro de la práctica, sino que el acto mismo es una práctica ritualizada. Esto significa que un performativo “funciona” en la medida en que al mismo tiempo saca partido de –y enmascara– las convenciones constitutivas que lo movilizan. En este sentido, ningún término ni ninguna afirmación pueden funcionar performativamente sin acumular y disimular simultáneamente la historicidad de la fuerza. (Butler, 2008: 91)

A questão será, portanto, perguntar quais são os poderes que estão por trás da ordem patriarcal expressada pelo discurso do masculino plural, mas o problema chega quando, com Foucault, sabemos que o poder não se concentra num só órgão ou instituição, mas sim em cada secção do nosso campo social, político e cultural, ou seja, funciona desde o macro-poder até ao micro-poder de cada dia.

[...] esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en una base institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido. (Foucault, 2010: 22)

A resposta perante tudo o que se está a pôr a debate será que a linguagem que funciona como aparelho que reproduz o pensamento patriarcal, a verdade construída do masculino plural como neutro, pertence à comunicação real e/ou funcional em oposição à comunicação literária ou, neste caso, poética e que, teoricamente, não deveria afetar esta última. Porém, na linha do pensamento *queer* que defende que o sexo sempre foi género e que o binómio natural-cultural é, na verdade, cultural e que não existe forma de analisar ou de aproximar-nos ao âmbito do natural sem o fazer desde ele, o mesmo acontece, portanto, com a poesia. Ainda que considerássemos a poesia como um campo que faz parte desse outro mundo, o mundo literário como um outro mundo não influenciado pelas normas que regem o

aqui, o real, a única forma de nos aproximar a ele será através da nossa característica 'natural' que é sempre cultural e construída.

Tal como disse Fuss, “[...] las formas de lectura son históricamente específicas y culturalmente variables y las posiciones de lectura están siempre construídas, asignadas u organizadas. [...] El público lector, como los textos, está construído” (1999: 144). Desta maneira, faz-se evidente a instabilidade no processo contínuo de autoconstrução e elaboração a que os textos e nós, pessoas, estamos submetidas. Assim, propõe-se ter uma desconfiança perante as leituras que realizamos, tanto à hora de as fazermos nós, como à hora de recebermos as avaliações que sobre essa mesma obra nos facultam. Será pertinente, portanto, estudarmos quais são os mecanismos de interpretação desse outro mundo, o literário e poético, já que são outra maneira de analisar os mecanismos automáticos e inconscientes deste mundo, o real.

É interessante reflexionar sobre o facto de a linguagem estruturar o pensamento. A visão, a recepção, que fazemos da poesia sempre vai estar condicionada pelos esquemas mentais e de interpretação do mundo que já temos pré-estabelecidos. Além disso, não só o pensamento está estruturado e construído, a nossa visão também está pré-formada, pelo que o raciocínio geral perante qual pode ser a diferença entre um poema e um email, ou uma mensagem duma amiga, será interpretar essa comunicação como não-funcional, mas não como outro jeito de comunicação. Noutras palavras, não se vai assimilar que há que receber esse contexto comunicativo a partir da desconstrução das pautas que regem a comunicação funcional, mas sim que se terá sempre como base o esquema linguístico que já muito tempo antes tinha estruturado a nossa maneira de receber essa mensagem.

A questão do sentido construído da visão é, portanto, uma questão que também é interessante comentar ainda de forma breve. A leitura, como sabemos, combina um processo visual e outro mental, já que é com a vista que lemos e posteriormente reflexionamos e assumimos aquilo que previamente recibimos por medio. Assim, é importante, atendermos às seguintes palavras de Berger, no documental *Ways of Seeing* (1972), relativas ao sentido da visão:

Because paintings are silent and still, and because their meaning is no longer attached to them, but it's become transmutable, paintings let themselves to easy manipulation. They can

be used to make arguments or points, which may be different, very different, from their original meaning. (Berger, 1972)

Berger está a reflexionar sobre a duplicidade das imagens, da arte, da sua reprodução e distribuição, estabelecendo que desde esse momento foram desprovidas do seu contexto. Assim, na atualidade muitas obras estão a chegar a muita gente ao mesmo tempo em diferentes pontos do mundo, em diferentes formatos, e estão a serem recebidas por essas pessoas dentro das suas condições individuais e pessoais. Isto significa que a obra perde completamente o contexto a partir do qual foi criada como acontece com o poema quando é publicado.

O significado duma pintura, duma fotografia ou dum poema, apreciar-se-á num momento e espaço determinantes, e o que chegará até nós será a imagem do significado dessa pintura. Não somos nós as que vamos até a arte, mas ela a que vem até nós produzindo um tipo de significado. Doutra parte, tal como se pode ver, não introduzo a novela porque como expliquei anteriormente oferece uma história muito mais fechada e definida da que podemos encontrar em outras modalidades artísticas que, ao contrário, aproximam um momento, um instante, no qual parece que nos intrometemos. A questão para a que aponta Berger sobre a adaptação da pintura para apoiar movimentos, pontos de vista ou aparelhos de verdade é igual ao que considero que se está a fazer com a poesia. O facto de assumirmos alguns géneros nas vozes que falam desde o silêncio, desde a não-marca, e que muitas das vezes podem ser o motivo pelo qual se lhes atribui a etiqueta de poesia lesbiana, homossexual ou feminista faz com que seja pertinente tentarmos saber porquê.

Assim, com o objetivo de elaborar uma exposição o mais dinâmica possível, proponho os seguintes núcleos temáticos:

- a) Ruptura com as etiquetagens a partir da dessexualização do *eu* poético
- b) Ausência e presença da(s) voz(es)
- c) Ausência do *eu* e do *tu*
- d) Presença explícita do *eu* e do *tu*

Depois do exposto até aqui, vão ser motivo de análise, portanto, os poemas publicados sob as autorias de Lupe Gómez e Adília Lopes para oferecer leituras alternativas a

partir das quais estudaremos os espaços e silêncios que deixam aquelas vozes não marcadas e com as que reflexionamos sobre as questões teóricas que foram apresentadas.

*No están desnudos tal como son,
están desnudos como tú los ves*

John Berger

6. O pluralismo ocultado da poesía de Lupe Gómez e Adília Lopes

Nesta secção, desenvolver-se-ão cada um dos núcleos temáticos dentro dos quais tratarei diferentes questões que considero de grande importância para os objetivos deste trabalho, mas sempre em diálogo com os textos de outras autoras, porque a literatura é dialogo constante com a realidade e com o resto da literatura. Por um lado, as obras poéticas de autoria de Lupe Gómez que foram escolhidas são *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999) e *Pornografía* (2012), e para analisar a obra de Adília Lopes escolhi o volume que recompila toda a sua produção poética até à data, *Dobra. Poesia Reunida* (2009).

Em primeiro lugar, apresentarei o texto poético com o que trabalharei e exporei a leitura que se pode considerar mais comum e automática em relação com os silêncios que o poema apresenta, mas apoiando-me sempre em trabalhos críticos. Depois disto, oferecerei uma leitura alternativa a aquelas mais divulgadas e canónicas com a finalidade de fazer ver o condicionamento social e político que existe à hora de lermos poesia e que responde a um outro tipo de leitura biografista.

6.1. A ruptura com as etiquetas a partir da dessexualização do eu poético

Eu tiña a forza
pra tirar o balón
pero non por iso
era un neno.

(Gómez, 1999: 22)

A leitura mais evidente que se pode tirar deste texto responderá à identificação do *eu-poético* como feminino. Um *eu* poético como um eu-mulher posicionada perante os clássicos estereótipos que a podem identificar como um menino pelo simples motivo de jogar futebol e não com as bonecas. Esta é a leitura que expõe, por exemplo, Teresa Seara:

[...] cando o ser escoita á súa natureza máis arcana, decidindo desbotar os modelos tradicionais que lle son alleos, sofre a dúbida sobre cal é súa verdadeira realidade por canto carece dun modelo a quen asemellarse. O baleiro inducido pola falta de novos parámetros para fixar a imaxe da muller e da nena, libres e exercentes dun total dominio sobre si mesmas, obrígaas a definirse por contraste, negando o que non son [...]. (Seara, 2000: 135)

Esta leitura o que implica, efetivamente, é a não-realização da separação entre voz empírica e voz poética. Ainda que assumamos que não é Lupe que fala, sim vamos ligar essa ausência da marca já não como Lupe a falar, mas sim como o género que Lupe representa: Lupe-mulher, Lupe-voz-enunciadora-feminina que fala desde o silêncio. Porém, como se pode observar, não deveria haver razões para pensarmos isto.

Desta maneira, há uma outra leitura possível como resultado de assumirmos, certamente, esta ausência de marca do género e esta desvinculação entre pessoa empírica e poética. Neste exemplo concreto, não resultaria mais chocante pensarmos na voz poética enunciativa como masculina? Se lêssemos o poema nesta linha, teríamos uma luta pela desnaturalização das identidades na qual um eu-homem está a se posicionar noutro grupo que não é o que lhe foi conferido socialmente por causa do seu sexo. Assim, até poderíamos falar em palavras de Adrienne Rich (1996), mas aplicado à voz dum homem, e compreender que, da mesma maneira que as lesbianas não são mulheres, este homem que sabe jogar ao futebol também não é homem por isso, já que não se sente identificado com a ideia de que o *ser* homem representa.

Após tudo isto, há que dizer que não se procura priorizar ou marcar uma leitura como melhor e outr(as) como pior(es), mas ampliar o leque de leitura e assumir que existe um mundo poético, uma pluralidade significativa, em textos que temos fixados e que podem aproximar uma nova perspetiva muito enriquecedora. Também não deve ser criticável que este texto escrito nos anos 90 não se tenha recebido assim antes. Todas somos filhas das

nossas leituras e do nosso contexto e a evolução dos estudos de género, feministas e *queer* até à atualidade faz com que hoje tenhamos umas novas lentes a partir das quais poderemos ler este e outros poemas de maneira diferente e oferecer uma nova perspetiva que só deve somar e nunca restar. É esta a riqueza dos estudos literários.

Nesta linha, resulta muito interessante aludirmos ao seguinte texto de Rosalía de Castro no qual vamos ver que, para além de não contarmos com marca de género na voz enunciativa, sim temos uma de-identificação com o colectivo que define e caracteriza o que socialmente é entendido, ou deve ser entendido, como mulher.

D'aquelas que cantan as pombas y as frores
Todos din que teñen alma de muller;
Pois eu que n'as canto, Virxe d'a Paloma,
Ay! , ¿de qué a terei?

(Castro, 1990a: 117)⁵

Embora no texto anterior encontramos uma voz enunciativa masculina ou feminina que não se reconhecia dentro dos parâmetros do socialmente entendido como masculino, ou mais concretamente como 'menino', o que podemos ver aqui é uma voz enunciativa que, mais uma vez, desconhecemos se é masculina ou feminina. O facto de chegarmos a formular este tipo de questões a partir deste texto é o que faz com que topemos nele uma reivindicação ou evidência da ineficácia das etiquetas de género. Neste sentido, a força com que consegue pôr a debate e questionar as etiquetas concentrar-se-á na pergunta retórica final "¿de qué a terei?".

Desta maneira, há uma grande semelhança com o texto anterior porque, se sou uma menina e jogo à bola, que é próprio só de meninos, então quem é que sou? Se sou mulher e não canto às pombas e às flores, então quem é que sou? Quem é que sou? Não tenho alma de mulher? Então, de quem ou de quem é que tenho alma? No entanto, mesmo haveria uma última proposta que se poderia fazer e que nasce a partir de questionar o "daquelas que cantan". Apesar de ser ousada, poderia interpretar-se este texto em termos dum referente não

⁵ Este poema pertence ao seu livro *Follas Novas* publicado pela primeira vez em 1850. Na bibliografia incluo esta edição de 2004 de toda a sua poesia em língua galega.

concreto. O que tento transmitir com esta ideia é que esse “daquelas” em lugar de se estar a referir às mulheres, poderia fazê-lo às pessoas. Assim, a voz poética estaria aludindo às etiquetas sociais que catalogam os corpos e os comportamentos das pessoas em base ao sistema mais/menos masculino/feminino e que faz com que a voz poética deste texto esteja a formular quem é que se supõe que é por não se sentir identificada com aquilo que o seu meio lhe indica.

É verdade que este texto é do século XIX, mas o importante não é o que o texto quis dizer no seu momento senão analisarmos e mostrarmos a sua riqueza significativa, uma questão que, certamente, distingue um texto por cima de muitos outros. Esta voz está a questionar o tipo de formulações que escutamos na atualidade do tipo, por exemplo, que uma maneira de vestir é mais/menos homossexual, ou que uma ou outra atitude é mais/menos masculina, e isto apenas lhe produz a confusão que transmite através do texto. Porém, como é evidente, dentro das convenções e do contexto característicos do tempo no qual o poema foi escrito.

Outros exemplos de ruptura com as etiquetas de género e sexuais que se podem interpretar a partir da dessexualização do eu poético encontrar-se-ão nos seguintes textos entre os quais aparece o primeiro dos exemplos de Adília Lopes:

Vivo numa sociedade
de homens
posso convidar
um homem
que conheço mal
para sair
mas ele achava
estranho
e nem eu gostava
de fazer isso.

(Lopes, 2009: 1999)

“Hemorragia interna”

Sangro, sangro,
sangro, tanto coma un home,
ou máis.

(Gómez, 2012: 46)

As vozes poéticas destes textos, que não apresentam nenhuma marca de género, quiçá estão a propor uma leitura irónica da situação que estão a viver. Vamos, uma vez mais, analisar as diferentes possibilidades de leitura. No primeiro dos textos, de a voz enunciativa ser feminina, o que se estaria a tentar transmitir é uma reflexão sobre o clássico estereótipo de os homens serem os que devem convidar às mulheres para saírem e conclui pensando que na sociedade na qual vive isso terminaria por ser algo estranho mesmo para ela.

No entanto, ao pensarmos a perspectiva de uma voz enunciativa masculina o tipo de mensagem muda consideravelmente. Contarmos com um sujeito masculino a nos dizer que vive numa sociedade de homens está a des-vincular-se, ao igual que o fazia a voz poética do primeiro texto lupiano, do que o sujeito homem implica e significa na sociedade na qual esta voz habita. Se formos um pouco mais longe, e se lermos este texto, não só desde uma voz enunciativa masculina, mas também desde uma relação homossexual, até poderíamos propor a leitura de um sujeito masculino que não quer definir-se como homem pelo que isso implica. Ainda sendo homossexual, também não quer pedir-lhe para sair a um sujeito socialmente reconhecível como homem precisamente por não sentir-se atraído pela ideia que isso lhe produz. Procurará, ao igual que fez consigo, uma pessoa que seja de sexo masculino mas não no que ao género se refere.

No segundo dos textos, a partir de uma voz enunciativa feminina encontramos uma vinculação direta entre “sangrar muito” e o facto disso considerar-se como mais masculino. Isto podemos entendê-lo na linha dos preconceitos tão comuns nos quais se liga um maior sofrimento ou dor à força masculina que se encontraria sempre por cima da feminina. Para além do dito, essa hemorragia interna poderia compreender-se como o período menstrual que têm todas as mulheres. Esta é a leitura que, da sua parte, fez Marcondes e Ferreira de Toledo «Se em “Hemorragia interna” a poeta confessa que sangra e sangra (2005: 42), é porque caminha para a morte» (2011: 212) e, mais adiante, assinala “Os cristais cortam, sai sangue.

Era de se esperar que a poeta sangrasses como mulher menstruada, mas, em agressivo estranhamento, ela sangra como um homem” (2011: 218).

Porém, contamos com uma segunda possibilidade de leitura se entendermos este texto desde uma voz enunciativa masculina por causa desse “tanto coma un home” estar a jogar um papel central. Neste caso, a voz poética está a tentar desligar-se do género que lhe atribuíram, ou ao que o seu meio assume que pertence, e do qual se quer colocar à margem. Está, portanto, a identificar-se como mulher? Seja como for, não é função deste trabalho questionar dentro do(s) grupo(s) que esta voz procura incluir-se, já que o verdadeiramente relevante é estudar como esta voz não-marcada se manifesta por ser uma questão na qual não se repara num primeiro momento.

6.2. Ausência e presença da(s) voz(es)

Além de casos como os anteriores nos quais desconhecíamos a marca de género de ambas as duas vozes, há também exemplos que mostram um eu poético claramente feminino apesar de não sabermos a quem se está a dirigir.

“Miro a televisión”
Someten a pornografía a
termos de renda.
Descobren no sexo
palabras falsas.
Do amor fixeron
Escenas. O sangue
convertérono en imaxes.
Tiráronme da ponte.
Caín contra as pedras.
Endexamáis leremos a
Flaubert. Deus está na esquina
da rúa. Quedei na sombra,
sen amor. El non me amaba.
Non me quedan brazos.

(Gómez, 2012: 70)

“Paz”

Eu estava tranquila olándote
porque en ti acababa todo.

(Gómez, 2012: 24)

“ADORMECER

(com algumas coisas de Maria Teresa Horta)”

Preciso de te tocar
caule
gato
corda
mão
abraço-te
a tua roupa
tu
não te divulgo
o teu nome
os teus olhos azuis
a tua gentileza
espero que os partilhes
com alguém querido
como os partilhaste
comigo
amante querido
que não perco
que não deito fora
os meus amantes

não são Gillettes
(não são de usar
e deitar fora)
gosto de adormecer
a lembrar-me de ti
de como me sorrias
de como me olhavas
se os meus poemas
contribuíram para isso
são excelentes.

(Lopes, 2009: 189)

Beijo-te
A tua mão
A tua mão
É o meu pão

(Desejo-te
muito
tu todo
em carne
e em espírito
que não separo
porque são um).

(Lopes, 2009: 205)

Assim, perante a ausência de marca nas diferentes instâncias receptoras destes textos, há que perguntar-se a quem é que está olhar tranquila a instância enunciativa feminina do segundo texto? quem é que está a ser beijado no último texto, um ela ou um ele? Estamos a falar de relações heterossexuais ou homossexuais? Seja como for, esta

ambiguidade faz com que possamos gozar da não-resposta e que o facto de não conhecer o género não seja importante. Desta maneira, deixar-se-iam as etiquetas dos corpos e a necessidade de definir e conhecer com precisão a relação que existe entre as pessoas participantes nesta pequena história e, assim, passarmos à história ela só.

Tal como aponte na primeira secção deste trabalho, nos casos nos quais só contamos com a marca de género de um dos elementos da comunicação poética, bem com o *eu*, bem com o *tu*, se calhar a leitura mais automática e inconsciente por parte do público será procurar no elemento que sim conta com marca a resposta sobre qual é a relação que está a manter com essa voz que fala desde a ausência, desde a não-marca. Embora no primeiro dos poemas encontramos uns meninos a quem o *meu* corpo lhes parece *seu*, a leitura imediata e mais comum que se irá estabelecer, devido a que o *tu* é masculino, é que esse *eu* é feminino e, portanto, a relação que se marcará será do tipo heterossexual. Assim, esta leitura só fará com que se continue a responder aos padrões daquilo que socialmente se compreende como normal, ou seja, a heteronormatividade. No entanto, uma leitura nesta linha não tem porquê ter uma legitimidade duma leitura única. O mesmo acontecerá com o primeiro destes dois textos onde há um *e/e* que ama a essa voz que decide não marcar-se sexualmente, a voz enunciativa, e que não há razões para interpretá-la como feminina.

Com exemplos como os anteriores pode ficar mais claro que as nossas leituras automatizadas são sempre sinónimo de leituras heteronormativadas. Assim, isto apenas significa que o nosso subconsciente, o nosso pensamento e o nosso jeito de interpretar a realidade realizam-se dentro dum sistema patriarcal que faz com que entendamos que o normal e o comum é que uma relação seja entre homens e mulheres e de não ser esse o caso é questão do texto, da autora e/ou da crítica fazê-lo ver a partir de etiquetas literárias. É agora momento de pôr-mos um exemplo de leitura sexualizante sob padrões heteronormativos quando o eu-empírico, ao contrário, é um homem e, portanto, assume-se que a sua receptora será sempre uma mulher de não se manifestar doutra maneira. Em primeiro lugar, há que citar o texto que faz referência ao comentário que mais abaixo vou assinalar: “Cuando tú me elegiste” recollido en *La voz a ti debida* (2009)⁶ de autoria de Pedro Salinas.

Quando tú me elegiste

⁶ Na bibliografia incluo a re-edição de 2009, de González Muela, J, desta obra publicada pela primeira vez no 1933.

-el amor eligió-
salí del gran anónimo
de todos, de la nada.
Hasta entonces
nunca era yo más alto
que las sierras del mundo.
Nunca bajé más hondo
de las profundidades
máximas señaladas
en las cartas marinas.
Y mi alegría estaba
triste, como lo están
esos relojes chicos,
sin brazo en que ceñirse
y sin cuerda, parados.
Pero al decirme: «tú»
-a mí, sí, a mí, entre todos-,
más alto ya que estrellas
o corales estuve.
Y mi gozo
se echó a rodar, prendido
a tu ser, en tu pulso.
Posesión tú me dabas
de mí, al dárteme tú.
Viví, vivo. ¿Hasta cuándo?
Sé que te volverás
atrás. Cuando te vayas
retornaré a ese sordo
mundo, sin diferencias,
del gramo, de la gota,
en el agua, en el peso.
Uno más seré yo

al tenerte de menos.
Y perderé mi nombre,
mi edad, mis señas, todo
perdido en mí, de mí.
Vuelto al osario inmenso
de los que no se han muerto
y ya no tienen nada
que morir en la vida.

(Salinas, 2009: 227)

O comentário que Pere Ballart oferece dentro do seu interessantíssimo trabalho *El contorno del poema* (2005) é o seguinte: “[...] el yo sí se dirige a un interlocutor plausible – la amada, por ejemplo -, a pesar de su eventual ausencia [...]” (2005: 208). Que é o que leva a pensar nessa “amada”, nessa mulher à que supostamente o *eu-poético*, marcadamente masculino, se está a dirigir? Não haverá uma vontade inconsciente de estabelecer uma relação heteronormativa? Esta questão é mais interessante se temos presente que esta reflexão está incluída num capítulo intitulado “El ventrílocuo” em que Ballart de maneira muito acertada fala da voz poética como *essa-outra* voz performativa e desligada por completo da pessoa empírica. Porém, mais uma vez, evidencia-se que apesar de assumirmos o carácter desligado da pessoa real com o seu eu-poético não se afasta do seu género quando esta voz se manifesta desde a ausência.

Já por último, gostaria de inserir mais um exemplo que considero pode ser muito interessante para voltarmos a reflexionar sobre a questão da alteridade a que fiz referência nas secções anteriores.

Ás veces
na escola
mándanme
debuxar oitos
e eu rebélome
e berro tanto

que os outros nenos
quedan sen asentos.

(Gómez, 1999: 20)

Assim, neste poema encontramos um eu que se manifesta desde a ausência e que seguramente receber-se-á como um eu-feminino que se incluirá nesses outros meninos que, supostamente, fazem referência a meninos e meninas. Fica claro, espero, a ocultação do feminino na língua e o esforço quase antinatural por fazer que tudo faça sentido. Desde o ponto de vista que neste trabalho se apresenta, o eu-poético irá ler-se desde um eu-poético masculino que fala duns meninos que formam um grupo dentro do qual o eu se inclui.

Vemos, portanto, que estes poemas ainda que têm marca numa das duas vozes (seja a emissora ou a receptora), não devem oferecer uma única leitura possível. Apesar de contarmos também com exemplos nos quais encontramos ausência e dessexualização por parte de ambos os agentes da comunicação poética tal como vamos ver no seguinte grupo.

6.3. Ausência do *eu* e do *tu*

“Cerámica”
Construímos o sexo
cos nosos dedos.

(Gómez, 2012: 22)

“Servicio de compra-venta”
Quero vender o meu corpo
para penetrar en ti.

(Gómez, 2012: 98)

Os dois últimos textos são uns bons exemplos de poemas nos quais não encontramos marca de género nem na voz poética enunciadora nem na voz poética receptora, além de

aproximarem a fluência e a mobilidade das vozes sem chegarem a definir-se ou delimitar-se de nenhuma forma. Assim, o interessante em relação com tudo o que se comentou até agora, é pensarmos, mais uma vez, nos mecanismos do inconsciente que de maneira automática estão a escrever os silêncios com que contam estes poemas. Noutras palavras, a maior parte da gente que receba estes textos sentirá a necessidade de estabelecer para si própria um eu e um tu com os que poder modelar e dar lógica às pautas do sistema comunicativo que tem assimiladas.

Se em algum dos textos anteriores encontramos uma de-vinculação direta de qualquer tipo de etiquetas através da ambiguidade, o que aqui temos é a mesma reivindicação mas dum jeito menos direto. O objectivo, portanto, começa por construirmos, ou desconstruirmos, as pautas que regem a nossa valoração da comunicação lírica desde o momento em que compreendemos que não há que trasladar as pautas do *real* ao poético.

Com a alusão ao carácter construído do sexo transmite-se a luta por compreender o corpo, o sexo e a identidade cada pessoa como algo que só ela deve decidir. Cada pessoa deve ver-se a si própria como a única capaz de escolher quem quer ser e como quer fazer-se. Esse “construímos”, portanto, pode trasladar-se para um construimo-nos ou para um fazemo-nos a nós elaborando um plural, um colectivo, sem marca dentro do que cada pessoa possa decidir se incluir-se ou não. Assim, o sexo vai apresentar-se fora de todo o condicionamento social que em textos anteriores fazia com que o eu sofre-se uma confusão interior por não conhecer dentro do grupo em que se encontrava por causa da cegueira que o seu género e sexo lhe indicavam. Aqui, ao contrário, estamos longe disso e construimo-nos com barro, movemo-nos como queremos.

No entanto, Marcondes e Ferreira de Toledo sim interpreta esta completa ausência da voz que se inclui dentro desse “construímos” como um *eu-feminino*, e fala *dela*:

O que ela deseja é exatamente derrubar as convenções, como em “Cerâmica”: “Construímos o sexo / cos nosos dedos” (2005: 18) e em “Servizo de compra-venda”: “Quero vender o meu corpo / para penetrar en ti (2005: 94). (Marcondes e Ferreira de Toledo, 2011: 210)

Este é um outro exemplo de leitura ligada à pessoa empírica que não deixa fluir os silêncios. Há que pensar agora se realmente é complexo, ou não, pensarmos em nós como pessoas leitoras e heteronormativamente construídas.

6.4. Presença explícita do *eu* e do *tu*

De entre os textos pertencentes às obras poéticas de Lupe Gómez e Adília Lopes há também textos em que as relações de tipo homossexual se manifestam de maneira explícita:

Entregámo-nos
um ao outro
dentro dos lençóis
brancos
à tarde
e agora sabemos
e não sabemos
um do outro
escrevemo-nos
escrevemos.

(Lopes, 2009: 187)

Desfloras-me
desfloro-te
porque temos flores
um para o outro
o teu ritmo
em mim
sobre mim
tão novo
para mim
é muito antigo

é como o dos animais
ganho a minha virgindade
que te dou
e que não perco
sou sempre virgem
a minha dor
o meu sangue
são a tua dor
o teu sangue.

(Lopes, 2009: 198)

Estamos xuntos
pero tamén moi separados.

(Gómez, 1999: 74)

Estes poemas são ótimos exemplos para evidenciar como a predisposição a uma leitura biografista pode afetar a nossa valoração da linguagem, tal como adiantei na introdução deste trabalho. O facto de estes textos não serem recebidos como uma relação homossexual entre dois homens pode ter muito a ver com o facto de a autora empírica ser uma mulher, e isto implicará que, esta vez sim, o masculino plural é inclusivo. Mas passaria isto se o autor empírico fosse um homem? A minha resposta perante esta pergunta é que não. Se recordamos o exemplo que referi quando estava a falar da conceição dos significados do filósofo danês Niels Egmont Christensen, estes exemplos fazem pensar que o cientificamente demonstrável, realmente é que: *eles-homens* se entregaram o um ao outro (no primeiro texto); que *eles-homens* se desfloraram o um ao outro (no segundo texto); e já no exemplo, *eles-homens* estão juntos, mas também separados. Isto, portanto, é o automático e o mais lógico, da mesma maneira que se lemos “elas estão juntas” não pensamos que há homens por meio.

Já por último, não faltam casos em que o *tu* e o *eu* se manifestam também de maneira explícita para expressar, agora sim, uma relação entre um *ele* e um *ela*.

Deixei que el me tocasse
porque me gustaba ser tocada.
Como unha fruta para un indio.
Como un instrumento dun país libre.

(Gómez, 1999: 73)

Apaxonei-me
pelo Miguel
pelo Luís
pelo Dr. Jaime
e pelo Francis
por esta ordem cronológica
e por outros ainda
foi tudo uma grande falta de senso
claro
que eles estivessem apaixonados
por mim
e me quisessem
para namorada querida
deles
foi só uma fantasia minha
(e muito mais
apesar de tudo).

(Lopes, 2009: 339)

No entanto, o facto de aqui encontrarmos vozes masculinas ou femininas não deve significar que esta seja a norma ou o instrumento com o qual lermos todos os textos. Tal como expliquei até agora, e como muito bem assinala Casas, não devemos perder a consciência da independência e autonomia do texto poético e da sua identidade:

El asunto de la modalización lírica adquiere todavía mayor complejidad cuando nos referimos a la creación toda del escritor, a su obra completa, y aquí sí se aprecian usos divergentes entre ficción narrativa y ficción lírica. Si el novelista no encuentra mayor problema a lo largo de sus sucesivas entregas en dar curso a narradores diversificados (ni sus lectores en recibirlos con naturalidad), parece como si el poeta estuviese obligado -también aquí, fundamentalmente, a partir del romanticismo - bajo la atenta mirada de sus seguidores, a mantener la señas de identidad del yo lírico en todos sus libros. (Casas, 2012: 283)

7. O caso Adília Lopes

Efetivamente, fazermos uma desvinculação real entre sujeito empírico e sujeito poético oferece uma maior variedade de leituras e faz com que a poesia seja o campo rico e plurissignificativo que lhe é concedido pela brevidade e condensação de mundos que há nas suas palavras, na sua maneira diferente de dizer, e que não encontramos, por exemplo, no romance. Porém, que é o que leva a boa parte da crítica a não fazer esta desvinculação total? Qual é a força que exerce o nome a que uma obra vai ligado? Noutras palavras, qual é o poder que tem a autoria duma obra sobre ela?

Anne McClintock (1995) elaborou o conceito de mito-biografia para aludir ao carácter construtivista e instrumentalizado da obra e autoria duma poeta com a finalidade de poder ser útil para apoiar movimentos concretos de carácter social ou político, uma questão que ao mesmo tempo se está a reforçar através de etiquetas literárias do tipo: poesia feminista, lesbiana ou homoerótica. Nesta linha, muitas das leituras sexualizantes que se estão a fazer são um mito-poema, uma mito-imagem (relendo o conceito de McClintok) sobre aquilo que o texto diz, ou que se quer fazer ver que diz, para responder aos parâmetros do sistema patriarcal. Tudo isto é mais interessante quando quem escreve é uma mulher e nasce a necessidade de politizar e etiquetar a mensagem da sua obra, um aspeto que guarda muita relação com aquelas palavras de Berger que anteriormente comentei sobre a adaptação ou manipulação dos significados de algumas obras artísticas.

Assim, dentro deste contexto, decidi pensar no sujeito poético como performativo através do qual repensar a sua função na literatura e estabelecer, por fim, uma verdadeira desvinculação entre sujeito empírico e sujeito literário. A visão do sujeito literário como performativo tem sua base na conceição do género performativo tão conhecida da filósofa

Judith Butler e que foi apresentada na sua obra *Gender Trouble* (2007). Porém, mais tarde, Butler teve de escrever um outro trabalho no qual explica melhor esta conceção da performatividade porque observou que não se estava a compreender exatamente o que ela queria dizer:

Gender is performative insofar as it is the *effect* of a regulatory regime of gender differences in which genders are divided and hierarchized *under constraint*. [...] To the extent that this repetition creates an effect of gender uniformity, a stable effect of masculinity or femininity, it produces and destabilizes the notion of the subject as well, for the subject only comes into intelligibility through the matrix of gender. Indeed, one might construe repetition as precisely that which *undermines* the conceit of voluntarist mastery designated by the subject in language. [...] Gender performativity is not a matter of choosing which gender one will be today. Performativity is a matter of reiterating or repeating the norms by which one is constituted: it is not a radical fabrication of a gendered self. It is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, ones which cannot be thrown off at will, but which work, animate, and constrain the gendered subject, and which are also the resources from which resistance, subversion, displacement are to be forged. (Butler, 1993: 21-22)

Tal como assinala Butler, quando nascemos atribuir-se-nos-há um sexo e a ele irá ligado o género correspondente. Esse género trará consigo um conjunto de discursos e regras que se repetirão de maneira ritualizada com o objetivo de conseguir uma vinculação sexo-género-eu cada vez mais perfeita. É o reconhecimento, portanto, o que realmente nos constrói como sujeitos e isto significa que analisar como nos nomeiam é determinante para saber como a sociedade determina aquilo que somos e saber se verdadeiramente escapamos ou não das etiquetas de género. Por outro lado, isto faz reflexionar sobre a incapacidade linguística para representar uma pluralidade de identidades porque para a linguagem apenas vamos ser um eu-mulher ou um eu-homem. Não haverá, como sabemos, um eu-transexual, um eu-gay ou um eu-lesbiana, por exemplo, pelo que afinal a apelação que nos constrói termina por cair na dicotomia, no sistema binário heterossexista criador da margem. A conclusão, portanto, é que não podemos escapar da heterossexualidade da linguagem porque não há uma outra língua com outra estrutura a partir da qual poderemos evitar o efeito de repetição (o que Butler chamou performatividade) que produz. Uma questão que se poderá colocar perante isto é que os eu(s) que venho de apresentar são

práticas sexuais e não identidades, mas a verdade é que considerar-se lesbiana ou gay por oposição à mulher ou ao homem, terminou por ser uma maneira de uma pessoa diferenciar-se e marcar-se, longe do que o *ser* mulher representa na atualidade e deixou de importar a prática sexual que se pratique no âmbito privado. Um ótimo exemplo para isto último vimo-lo no texto de Lupe Gómez que lemos segundo as palavras de Rich, com o objetivo de rompermos com os estereótipos do considerado como feminino e masculino.

Por conseguinte, agora é mais fácil compreender que o sujeito poético procura essa performatividade total que Butler considerou impossível para o sujeito empírico com a finalidade de representar a androginia perfeita e liberada de qualquer préconceito e repetição baseada em critérios estéticos que conseguem arrumar os nossos corpos na realidade, mas que no âmbito do literário não faria sentido. O que considero muito interessante e quero transmitir é que através da poesia podemos romper com tudo isto e criar um eu-não-eu, um eu longe de mim que decide como se construir e que, por fim, pode sair e estar fora da linguagem que marca o meu eu-empírico. Assim, não se poderá questionar porquê alguém fala desde um eu-masculino ou feminino porque não haverá um eu-corpóreo trás do eu-poético com o que vemos se a correspondência é correta ou não.

Após todas estas questões, gostaria de apresentar a seguinte pergunta, poderíamos falar da poesia analisada neste trabalho como uma poesia com múltiplos heterónimos? A resposta perante esta pergunta pode levar a questionar termos como *heterónimo*, *alter ego* e *pseudónimo* já que a linha que parece separar e estabelecer a diferença entre um e outro é a relação que cada um deles guarda com a pessoa empírica, real ou jurídica. Desta maneira, poderíamos falar destes conceitos como *mito-imagens*, voltando à releitura que faço do conceito de McClintock, que nós, pessoas leitoras, parece que precisamos para poder realizarmos uma leitura o mais segura possível. É assim, portanto, como começa o papel central da figura de Adília Lopes neste trabalho em relação com a sua figura *real*, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, e que, na minha opinião, merece uma reflexão.

Se através de um *pseudónimo* ou de um *heterónimo* é muito mais visível e fácil participar no jogo de separação entre pessoa real e ficcional isso não deixa de enfatizar a ideia de que precisamos da imagem dum pessoa (seja real ou não) com nome, apelidos, forma de ser e pensar característica para podermos completar cada texto. Noutras palavras, necessitamos dum alguém bem definido para podermos fazer uma leitura o mais biográfica possível por ser este tipo de recepção o que parece dar ao público leitor uma seguridade para

saber se aquilo que está a interpretar é ou não fiável. O facto de haver tantos artigos publicados sobre a figura de Adília, sobre a sua maior ou menor correspondência com Maria José da Silva, sobre como se constrói, como atua nas entrevistas (já que em todo momento se fala de Adília e nunca de Maria José) é muito significativo.

Aludirmos continuamente a Adília e não a Maria José não significa uma maior receptividade por parte do público e da crítica por assumir, por fim, a diferença de que vimos falando (autor empírico-autor implícito). Ao contrário, o único que este caso demonstra é que Maria José, a pessoa real, decidiu num momento criar a sua figura performativa como escritora sob o nome de Adília e isto está a respeitar-se pela repetição e por se ver reconhecida e identificada com esse nome. Porém, quando tentarmos descobrir sempre o máximo possível sobre Adília não deixa de reforçar que, simplesmente, se fala dela como se poderia estar a falar de Maria José “Adília Lopes declarou ter nascido no ano de 1960. Ora, basta fazer as contas para verificarmos a existência de uma quase linearidade entre os poemas e a biografia da autora” (Evangelista, 2012: 39).

Se realmente se procurasse uma desvinculação total por parte da autora, nunca se teria descoberto que Adília não existe. Finalmente, como resumo, fala-se de Adília como se poderia falar de Maria José, o mecanismo de recepção quanto à interpretação das vozes e o género se refere é o mesmo.

La persona detrás del pseudónimo casi parece ser palpable, aparenta estar muy cerca y no tiene miedo al ridículo. La autora siempre ha admitido que AL es una parte inseparable de sí misma, y estoy a un paso de considerarla como un heterónimo de Maria José Oliveira. (Baltrusch, 2008: 236)

No momento em que acreditamos na não funcionalidade das leituras biografistas não podemos definir uns textos como mais/menos pertencentes à pessoa poeta, real e empírica do que outros. Nesta linha, fazermos referência a textos de Fernando Pessoa ou de Lupe Gómez não deveria significar estarmos a aludir à imagem real e empírica que de Pessoa ou de Lupe temos, mas à sua imagem performativa como agentes criadores de poesia cujo nome real coincide com esta imagem poética, mas que não se deve misturar em nenhum dos casos. Esta separação, portanto, é muito mais evidente no caso de Maria José em relação a Adília Lopes.

[...] buscar uma definição de Adília Lopes. Um pseudônimo? Um heterônimo poético? Uma pessoa de “verdade”? Em qualquer um dos casos –e transitando em todos eles– essa poesia fala daquilo que não sabe, sabendo que não o sabe e deixando à mostra que não o sabe. (Evangelista, 2012: 45)

Após o anterior, gostaria de frisar a proposta da visão performativa do sujeito poético para pensarmos qual seria, agora sim, o papel que Adília desenvolve em relação à sua obra. Assim, Maria José cumpriria o papel de autora (pessoa empírica) e Adília, pela sua parte, seria a autora implícita encarregada da construção do texto literário. Porém, o nome de Adília que assina o livro também não deve ser um motivo pelo que interpretarmos cada um dos poemas desde um eu-Adília ou um eu-feminino. Estas questões, espero, ficaram claras na secção anterior deste trabalho: “[...] entre Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, continua a existir uma indecibilidade quanto à questão do nome do sujeito, a pergunta, reformulada, impõem-se: “[q]uem é Adília Lopes?””(Sá Moura, 2012: 30).

Assim, a resposta perante a pergunta que faz Sá Moura será que Adília não é mais que a instância performativa do texto, cuja escritora Maria José Oliveira decidiu construir para se mover dentro do campo da poesia, mas que não deve ser o tudo e a justificação global da sua produção, tal como propõe Lúcia Evangelista:

Não há pois uma centralidade do sujeito enunciativo – o seu próprio nome poético é uma construção, já que o nome “verdadeiro” de Adília Lopes não é Adília Lopes, mas Maria José. Adília é o «Eu falo» que assina os poemas, o «mim» que escreve e que o faz enquanto sujeito e objeto da poesia. (Evangelista, 2010: 276)

Adília, desde a perspectiva que tento transmitir, não é o *eu* da comunicação de cada texto, mas o *eu* que assina os poemas e, portanto, um *eu* que devemos interpretar como andrógino. Em relação com isto, é muito interessante a reflexão de Rivarola que assinala que nem o autor empírico nem o real podem assumir como próprio a mensagem a autoria que o texto transmite:

Conforme a esta distinción sólo habla quien, además de producir un discurso, lo asume como propio, como parte de su *hic et nunc*. No habla, en cambio, quien recita una poesía, lee en

voz alta una carta de otro, cita una sentencia con la que no está de acuerdo o quien, como el autor de ficciones, imagina y registra un acto de habla que sólo le pertenece en tanto lo ha imaginado y registrado pero que no es *su* acto de habla puesto que no lo asume como propio. Desde esta perspectiva resulta coherente negar no sólo que el autor realice realmente actos ilocucionarios - como lo plantea Searle - sino, incluso, que simule realizarlos: el autor no realiza actos de habla ni efectivos ni simulados sino que imagina y registra el discurso ficticio de un hablante ficticio. (De Rivarola, 1979: 101)

Adília é o *eu-produtor* duma multiplicação de *eu(s)* resultado de cada uma das experiências e histórias que se contam nos diferentes textos, e que jogam em tudo momento com isso. Adília é o pré-texto a partir do qual nascem as diferentes vozes como se fosse um coro.

Tenho nós

Dentro de mim

Que tenho que desatar

Tenho nós

Dentro de mim

Que me estão a estragar.

(Lopes, 2009: 589)

Este livro

Foi escrito por mim.

(Lopes, 2009: 375)

Eu sou a luva

E a mão

Adília e eu

Quero coincidir

Comigo mesma.

(Lopes, 2009: 337)

Assim, se entendermos a heteronímia mas sem a necessidade de nomes próprios, porquê não falarmos da poesia de Lupe Gómez e de Adília Lopes como uma poesia com múltiplos heterónimos? Neste sentido, Combe propõe uma visão do sujeito lírico muito interessante e prática para as ideias que estou a tentar transmitir. A sua proposta, ainda que considero que inconscientemente, é verdadeiramente *queer* porque para ele a função do eu-poético deveria ser a seguinte:

[...] el sujeto lírico, llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e inconcluso, simplemente no es. Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo. (Combe, 1999: 153)

Seguindo estas palavras, o que Combe procura é enfatizar que os poemas há que lê-los, cada um, dentro da sua autonomia e independência, já que, tal como espero ter exposto, cada um apresenta situações comunicativas e temáticas que propõem um jogo completamente diferente do que se poderia compreender como canónico.

8. Conclusões

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho analisaram-se as seguintes questões: a inconsciência construída sobre padrões heteronormativos e refletida na recepção elaborada pela crítica; a ocultação das mulheres na linguagem e a verdade construída do masculino plural como neutro; a problemática que existe na separação entre sujeito empírico e sujeito poético, exemplificada através das leituras alternativas que conseguimos com os textos de Lupe Gómez e Adília Lopes, quando verdadeiramente fazemos uma desvinculação total; e a conceição dos termos *pseudónimo*, *heterónimo* ou *alter ego* como mito-imagens (conceito criado desde a mito-biografia de McClintock (1995) e que comentei anteriormente) que respondem a um outro tipo de leitura biografista, uma secção dentro da qual Adília Lopes teve um papel central. Porém, ainda que aqui são apresentados em forma de listagem a verdade é que todos os núcleos temáticos estão muito relacionados e dependem, ou são causa, uns dos outros. Embora a inconsciência esteja edificada heteronormativamente, isso apenas é o resultado da masculinização da linguagem e da apresentação da mulher, do *-a* e do considerado como pertencente às mulheres, como algo secundário, como legenda e comentário aparte. Se a nossa maneira de nomear o mundo, e tudo o que dele faz parte, está por si próprio a ocultar uma parte mais que considerável da humanidade ou se, para além disso, está a ocultar-se que há muitas outras maneiras de observar e interpretar a realidade, é evidente que os discursos e textos que comporemos a partir disso responderão às próprias normas que o construíram previamente.

Ainda quando são muitos os trabalhos que estudam o tratamento das questões de identidade(s), feminismo(s), sexualidades etc. em textos poéticos, há outros múltiplos exemplos de poemas que se escrevem desde a ausência ou desde a não-marca da sua voz enunciativa, receptora ou ambas, e que automaticamente se estão a receber desde uma etiquetagem literária que talvez não lhes corresponde e sobre o qual já ninguém se pára a pensar. Isto último acontece tanto em textos sobre os quais não se imagina que estejam a enunciar uma relação lesbiana, por exemplo, como aqueles aos que por ser mulher-poeta e ativista feminista no âmbito da sua vida pessoal já se lhes pressupõe um clima reivindicativo e uma posição ideológica constantes. Ambas as formas responderão, portanto, a uma leitura biografista e sexualizante que o único que consegue é restringir o discurso poético.

Da mesma maneira que podemos compreender que por alguém ter uma atitude particular não se lhe deve aplicar ou pre-determinar uma prática ou identidade sexual e de género, também não podemos atribuir palavras ou sentidos a uns textos pelo simples facto de a pessoa que os escreve atuar dum ou doutro jeito. Há muitas obras de temática lesbiana e feminista na literatura galega e portuguesa contemporânea como para reduzi-las unicamente às elaboradas por aquelas mulheres que abertamente se manifestam dessa maneira o resto do tempo; ao igual que há muitos outros textos que bem podem ser de carácter feminista ou lesbiano e que não se lêem dessa maneira pelo simples facto de nunca se terem pensado, ou lido, nessa escritora dessa maneira.

A minha proposta, portanto, tem a ver com tornar evidente e demonstrar que existem este tipo de leituras biografistas e sexualizantes e, sobretudo, com descobrir múltiplas leituras possíveis que se estão a ocultar mediante um sistema de recepção heteronormativamente instalado, e tudo isto poderia conseguirse se pensarmos o sujeito poético como performativo. Assim, durante todo este trabalho, procurei exemplificar em todo momento que o sujeito que proponho é um sujeito que se traveste, mascara e joga em cada um dos poemas. Este sentido performativo, como já assinalai, guarda muita relação com o conceito da heteronímia mas chega muito mais longe desde o momento no qual não procura uma maior ou menor vinculação com o sujeito empírico, para além de não precisar dum nome e uns apelidos próprios.

Por conseguinte, na leitura que proponho, encontramos um eu-escritora que, longe de traduzir uma mesma identidade, decide travestir-se em cada um dos poemas ao igual que nos podemos construir de múltiplas maneiras como identidades *online* nas diferentes redes que existem na atualidade. Quer isto dizer que eu posso ser eu-facebook, ao tempo que estou a ser um outro eu-twitter e eu-gmail, sem deixar de ser o *eu* a quem uma amiga pode ligar por telefone enquanto estou a representar essas outras identidades. Esta última perspetiva de análise considero que pode ser de especial interesse já que as novas tecnologias desenvolvem um papel muito importante ao refletirem uma nova maneira de escolher como nos queremos narrar e como nos queremos fazer ver perante o resto das pessoas que partilham, ou não, o mesmo espaço virtual.

É verdade que em todo momento estou a falar dum sujeito leitor virgem e não-contaminado pelo meio no qual se encontra, mas tal como espero ter transmitido, a tarefa agora é desconstruir o contexto do leitor empírico. Esse contexto é obsesionado pelas

etiquetas de género, por identidades marcadas e fechadas, e pela falsa sensação de segurança que as diferentes etiquetas literárias oferecem e que apenas fazem com que não deixemos que as palavras falem por si só. Após todo o exposto, evidencia-se que a resposta perante as perguntas que abriram este trabalho e que sempre realizamos perante um texto, “quem fala” e “com quem ou para quem fala”, não é assim tão fácil ou, pelo menos, não é tão simples como parece. Por último, espero que este trabalho sirva como boa demonstração da necessidade de reflexão que existe nos estudos literários e poéticos atuais quanto ao género, já que o campo literário continua a ser mais um âmbito onde qualquer identidade diferente da considerada como universal não atua nunca de maneira natural ou não-marcada. Noutras palavras, o campo literário passou a ser um transunto da realidade e dos mecanismos e poderes que atuam nela.

9. Bibliografía

Amador, Antón (1999): "El argumento del silencio: el tránsito de la poesía a la filosofía", *Dossiers Feministes: El silencio en la comunicación humana*, 3, 147-148. [Em linha] <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/783/684> [última consulta: 17/06/2015].

Ballart, Pere (2005): *El contorno del poema. Claves para la lectura de la poesía* (Barcelona: El Acantilado).

Baltrusch, Burghard (2008): "Adília Lopes: traducir entre la entropía y la subversión", *Lectora*, 14, 231-249. [Em linha] <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/216169/286938> [última consulta: 17/06/2015].

Barreno, Maria Isabel / Horta, Maria Teresa / Velho da Costa, Maria (2014) [1972]: *Novas cartas portuguesas*; Luísa Amaral, A. (org.) (Lisboa: Dom Quixote).

Barthes, Roland (1989): *Crítica y verdad*. Blanco, J. (trad.) (México: Siglo XXI).

Beauvoir, Simone de (1949): *Le deuxième sexe* (Paris: Gaillard).

Berger, John (1972): *Ways of seeing* [Em linha] https://www.youtube.com/watch?v=OpDE4VX_9Kk [última consulta: 17/06/2015].

Blanco, Carmen (1991), *Literatura galega da muller* (Vigo: Xerais).

Butler, Judith (2007) [1990], *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge).

Butler, Judith (2008) [1956]: *Lenguaje, poder e identidade*. Sáez, J. / Preciado, B. (eds. e trads.) (Madrid: Síntesis).

Butler, Judith (1993): "Critically Queer", *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, 1, 17-32.

Casas, Arturo (2012) [1994]: "Pragmática y poesía". Em Villanueva D. (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, 229-308, (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela) [Em linha] <http://www.poesiagallega.org/arquivo/ficha/f/1686> [última consulta: 17/06/2015].

Castro, Olga / Reimóndez, María (2013): *Feminismos* (Vigo: Xerais).

Castro, Rosalía de (1990): *Obra completa. La hija del mar. Flavio. El primer loco*. Armiño, M. (ed.) (Santiago de Compostela: Patronato Rosalía de Castro).

Castro, Rosalía de (1990): *Cantares gallegos*. Rodríguez Baixeras, X. (ed.) (Vigo: Xerais).

Castro, Rosalía de (1990a): *Follas novas*. Mayoral, M. / Roig, B. (eds.) (Vigo: Xerais).

Christensen, Niels Egmont (1968), *Sobre la naturaleza del significado*. García Borrón, J. C. (trad.) (Barcelona: Labor).

Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Moizx, A. M. (trad.) Díaz-Diocaretz, M. (rev.) (Barcelona: Anthropos).

Combe, Dominique (1999): "La referencia desdoblada". Em Cabo Aseguinolaza, F. (comp.), *Teorías sobre la lírica*, 127-153 (Madrid: Arco Libros).

Eguinoa, Ana Ester (2000): "El lector alumno y los textos literarios", *Colección Pedagógica Universitaria*, 34, [Em linha] http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/5735/2/el_lector_alumno.htm [última consulta: 17/06/2015].

Evangelista, Lúcia (2010): “Este livro/foi escrito/ por mim Adília Lopes: uma vida deforma a poesia”, *Confluente*, vol. 2, 2, 272-281. [Em linha] <http://confluente.unibo.it/article/view/2010/1385> [última consulta: 17/06/2015].

Evangelista, Lúcia (2012): “A ironia do diário íntimo na poesia de Adília Lopes”, *Revista Desassossego*, 7, 36-48. [Em linha] <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47613/51353> [última consulta: 17/06/2015].

Farrell, Mary (1999): “El silencio en la comunicación humana”, *Dossiers Feministes: El silencio en la comunicación humana*, 3, 11-21. [Em linha] <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102369/153580> [última consulta: 17/06/2015].

Foucault, Michel (1969): “Qu’est ce qu’un auteur?”, *Littoral*, 9, 3-32. [Em linha] <http://www.epel-edition.com/epuises/Littoral9.pdf> [última consulta: 17/06/2015].

Foucault, Michel (2010) [1973]: *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets).

Fuss, Diana (1999): “Leer como una feminista”, em Carbonell, N. / Torras, M. (eds.), *Feminismos literarios*, 127-146 (Madrid: Arco Libros).

Negro, María Pilar García / Sánchez, Anxo Gómez (1996): *Literatura feminina e feminista da segunda metade do século XIX. Antoloxía* (Vigo: AS-PG).

Negro, María Pilar García / Sánchez, Francisco Rodríguez (1996): “Literatura feminina e feminista da segunda metade do século XIX”. Em VV.AA, *Historia da Literatura Galega*, 351-384 (Vigo: AS-PG/ A Nosa Terra).

Gómez, Lupe (2012) [1995]: *Pornografía* (Santiago de Compostela: Edicións Positivas).

Gómez, Lupe (1999): *Os teus dedos na miña braga con regra* (Vigo: Xerais).

Fernández, Helena González (2007): "A enunciación como estratexia identitaria". *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003* (Sada: Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega, Universitat de Barcelona).

Rodríguez, Patricia González (1999): "Dilemas de la modernidad: ¿Quién soy yo?", *Thémata*, 22, 141-144.

Mallarmé, Stéphane (1992): *Oeuvres complètes*. Marchal, B. (ed.) (Paris: Gallimard).

Marcondes e Ferreira de Toledo, Paula Marleine (2011): "«Porque os corpos se entendem / mas as almas não»: Lupe Gómez e Olga Savary", *Boletín galego de literatura*, 45, 207-223.

McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest* (New York: Routledge).

Medina, Raquel (2002): "Emancipando la voz: Ernestina Champourcin y la desexualización del sujeto poético en el 27 femenino". Em Zecchi, B. / Medina, R. (coords.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, 162-180 (Barcelona: Anthropos).

Miguélez-Carballeira, Helena (2014): *Galiza, um povo sentimental?: Género, política e cultura no imaginário nacional galego* (Santiago de Compostela: Através).

Lopes, Adília (2009): *Dobra. Poesia Reunida* (Lisboa: Assírio e Alvim).

Oomen, Ursula (1986): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética". Em Mayoral, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, 137-149 (Madrid: Arco Libros).

Pato, Chus (1995): *Fascínio* (Vigo: Xerais).

Yvancos, José María Pozuelo (2009) [1988]: *La Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra).

Gutiérrez, Teresa Puche (2011): “Escribir el silencio, silenciar la escritura. Notas sobre una poética vanguardista de la ausencia”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 569-581.

Queizán, María Xosé (1989): *Evidencias* (Vigo: Xerais).

Reimóndez, María (2014): “Da escrita incómoda á lectura dun nosoutras: unha análise de Rosalía de Castro dende o marco feminista e poscolonial”; Álvarez, R. / Angueira, A. / Rábade, M. C. / Vilavedra, D. (coords.): *Rosalía de Castro no século XXI. Una nova ollada*, (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega) [Em linha] <http://consellodacultura.gal/publicacions-dixitais/lecturaonline.php?libro=2&capitulo=34&documento=3741> [última consulta: 17/06/2015].

De Rivarola, Susana Reisz (1979): “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, vol. 3, 2. [Em linha] <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4679/4684> [última consulta: 17/06/2015].

Rich, Adrienne (1996) [1980]: “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, *Duoda Revista d’Estudis Feministes*, 10, 15-45 [Em linha] http://www.cch.unam.mx/formacion/sites/www.cch.unam.mx.formacion/files/Rich_La_Heterosexualidad_obligatoria_1.pdf [última consulta: 17/06/2015].

Russell, Elizabeth (1999): “Censurar lo femenino, silenciar a la mujer”, *Dossiers Feministes: El silencio en la comunicación humana*, 3, 121-132.

Sá Moura, António (2012): “Subjetivação e dessubjetivação em Adília Lopes”, *Curupira*, 1, 28-32.

Salinas, Pedro (2009) [1995]: *La voz a ti debida y Razón de amor*. González Muela, J. (ed.) (Madrid: Castalia).

Seara, Teresa (2000): “O sangue como bandeira. Estratexias de auto-representación na obra de Lupe Gómez”, *Dorna*, 26, 133-138.

Simões de Almeida, Ana Bela e Baltrusch, Burghard (2007): “Entre o esencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa —uma comparación (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes”. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península* (Sada: Edicións do Castro).

Torres, Xohana (1992): *Tempo de ría* (A Coruña: Espiral Maior).

Wollstonecraft, Mary (2001) [1792]: *A vindication of the rights of men. A vindication of the rights of woman*. MacDonald, D. L. / Scherf K. (eds.) (Hertfordshire : Broadview Press).

Woolf, Virginia (1992): *A Room of one's own*. Schiach, M. (ed.) (Oxford: Oxford University Press).