

DO CORPO AO CORPUS TRAVESTI: EXERCÍCIOS DE PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO EM FLORBELA ESPANCA, AL BERTO E MARGARIDA VALE DE GATO

FROM BODIES TO FEMALE CORPUS: GENDER PERFORMANCE AND “TRANSVESTITE- WRITING” IN FLORBELA ESPANCA, AL BERTO AND MARGARIDA VALE DE GATO

Leonel Isac Maduro Velloso¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo e desafio analisar, de forma transversal, alguns textos de três poetas portugueses – Florbela Espanca, Al Berto e Margarida Vale de Gato –, no que tange à encenação do feminino na subjetividade lírica, por meio de um operador conceitual designado de “escrita-travesti”. Para tanto, lançar-se-á mão da Teoria *Queer* e das Teorias Feministas que, contemporaneamente, veem (re)pensando a categoria de sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa. Poesia. Encenação do feminino

ABSTRACT

This article aims and challenges to analyze, in a transversal way, some texts of three Portuguese poets – Florbela Espanca, Al Berto and Margarida Vale de Gato –, with regard to the staging of the female in lyrical subjectivity, through a designated conceptual operator “transvestite-writing”. For that, the Queer Theory and the Feminist Theories will be used, which, at the same time, see (re) thinking the category of subject.

KEYWORDS: Portuguese literature. Poetry. Female staging

Em continuação ao desenvolvimento de um operador conceitual que começamos a delinear em nossa tese de doutorado,² a saber, a “escrita-travesti”, este artigo tem por objetivo ler, de forma transversal, alguns poemas, fragmentos de diários e entrevistas de três poetas portugueses do século XX, Florbela Espanca, Al Berto e Margarida Vale de Gato. Para tanto, lançaremos mão de teorias que (re)pensam contemporaneamente a categoria de sujeito, especificadamente, a Teoria *Queer* (Judith Butler) e as Teorias Feministas.³ Tal aproximação foi pensada tanto por meio de uma elaboração temática/conceitual quanto de “afinidades eletivas” que os próprios poetas enunciaram em suas obras, entrevistas e textos dispersos. Por exemplo: Al Berto (s/d) escreve a seguinte reflexão, num dos manuscritos⁴ rejeitados, mas inicialmente destinado a compor a apresentação de uma antologia francesa sobre Florbela Espanca:

Na desolação dos dias que correm, sinto a urgência de ter novos heróis; homens ou mulheres, que de alguma forma sejam, para mim, exemplares – que me apaixonam. Neste reduzido grupo incluo Florbela pelo [sobrescrito: prazer de ler] a sua obra intensa, pela vida estilhaçada [...] vida e obra desvairadas. (AL BERTO *apud* SASAKI, 2012, p. 118)

Já Margarida Vale de Gato, numa entrevista cedida à professora e poeta Tatiana Pequeno (2020), sugere que o *leitmotiv* da sua escrita se aproxima do modo de escrita de Al Berto; em ambos, haveria, de acordo com a poeta portuguesa, “[...] uma tentativa de ir contra a tradição de dominação masculina e de explorar estruturas de sensibilidade reveladoras de tensões internas e afetivas [...]” (GATO *apud* PEQUENO, 2010, p.153). Fora isso, é inegável o gosto de Margarida pela metrificacão e pelas formas tradicionais da medida velha e da medida nova – de maneira subversiva ou não –, que a liga, indiretamente, à sonetista de *Charneca em flor*.

Outra questão de importante consideracão é o reconhecimento de que, embora portadores de poéticas diferentes, os três poetas têm, como eixo organizador, a relacão entre vida e poesia. Se na obra poética de Florbela, conforme Fernando Cabral Martins (2000), “[...] gira um mito que a torna heroína de sua poesia, mais que sua autora” (MARTINS, 2000, p. 202); em Al Berto, enquanto “função autor” (FOUCAULT, 2013), apresenta, de acordo com Fernando Pinto do Amaral (1991), pelo menos numa leitura inicial, uma obra assombrada por: “um dos mais assumidos confessionalismos” (AMARAL, 1991, p.119) da atual lírica portuguesa. Já Margarida Vale de Gato oferece, segundo Maria Bochicchio (2011): “[...] histórias vividas na própria carne que pulsa e sofre atrás de cada verso [...]” (BOCHICCHIO, 2011, p. 232).

Para iniciarmos a leitura de alguns textos desses poetas, na tentativa de localizar as afirmações dos críticos e endossar o “exercício de aproximacão” – parafraseando o título de um livro de Silvina Rodrigues Lopes – que este artigo tenciona promover, em Al Berto (2012), muitas vezes, tem-se uma obra que busca encenar, de forma insuficiente, a própria vida, conforme a entrada dos *Diários*, de 22 de janeiro de 1974:

Talvez, um dia, me aperceba de que tudo o que escrevi não passa de um resíduo da vida, que muito mal a resume ou reflecte. A escrita é, de facto, uma pequena parte do que vemos. Contabiliza muito pouco. (AL BERTO, 2012, p. 76)

Já em Florbela (2000), que tanto ressoa em Al Berto, encontram-se ou o reconhecimento de não ser “nada”, do poema “Vaidade”, ou, como nos versos a seguir, do poema “Tortura”, a consideração de uma certa dificuldade em se aproximar de um real da experiência por meio do exercício do seu ofício: “Quem me dera encontrar o verso puro, / O verso altivo e forte, estranho e duro, / Que dissesse, a chorar, isto que sinto” (ESPANCA, 2000, p. 216). Agora, em Margarida Vale de Gato, deparamos com os seguintes versos:

Para aqueles que insistem diluir
isto que escrevo aquilo que eu vivo
é mesmo assim, embora aluda aqui
a requintes que com rigor esquivo.
[...]
Então sobre o poema, o artifício,
a borra baça, a mim a extrema luz.

(GATO, 2010, p. 9)

Como é possível observar, as três escritas dão sinal de sujeitos autobiográficos, sem, contudo, captá-los inteiramente. Fingidamente, pelas palavras e pela técnica do “rigor esquivo”, do “artifício, a “borra baça”, parafraseando o poema de Margarida, as três poéticas assinalam esse *eu* que, perante a linguagem, encontra-se “em fuga”; como nos lembra Clara Rocha (1977) sobre o mito de Narciso:

[...] o espelho em que Narciso se contempla não é imóvel. Tal como a água, a linguagem é o lugar de todas as traições e de todas as inconstâncias; e Narciso só pode se reconhecer nela, inquieto, uma imagem em fuga. (ROCHA, 1977, p. 74-75)

“Imagem em fuga” que se apresenta, de diferentes modos, nos versos de Florbela, no fragmento dos *Diários* de Al Berto, e no poema de Margarida, citados anteriormente. Em Florbela há um defrontar-se com a impossibilidade de uma relação entre as sensações do sujeito da enunciação e o plano do enunciado; para Al Berto, existe o reconhecimento de uma “economia” frugal de representação da palavra; já em Margarida, encontra-se o entendimento da potência existencial e informe do sujeito que escreve por meio da metáfora da “extrema luz”. Imagem aqui que conduziria o leitor a, pelo menos, duas referências: a) uma bíblica, isto é, o encontro entre o profeta Paulo e Jesus Cristo: ao encontrar este, aquele fica cego, pois Jesus se apresenta como “claridade” (Atos, 9: 1-19); e b) uma referência mitológica, a saber, a apresentação, em toda sua exuberância e esplendor, de Zeus a Sêmele, acarretando a morte desta. Pelas duas vias de leitura, além de um ato de profanação pela utilização de uma metáfora da esfera sagrada, o

texto, para a poeta, conforme nos lembra a lição de Roland Barthes (2010), é uma espécie de “tecido” protetor contra uma possível futura cegueira do “voyerismo” do leitor. Assim como também nos mostra Sylvia Plath (2004), poeta importante para a formação poética de Margarida: “*For the eyeing of my scars, there is a charge*” (PLATH, 2004, p. 16).

Nessa direção, pode-se depreender, dos três poetas, uma dependência da palavra e da “função simbólica” desta, uma vez que, de acordo com Lacan (2010), “a função simbólica constitui um universo no interior do qual tudo o que é humano tem de ordenar-se.” (LACAN, 2010, p. 47). Logo, seja por meio da “impossibilidade” florbeliana, de uma “economia frugal de representação do eu” albertiana ou do “tecido protetor” gatiano, maneiras específicas de cada um pensar a subjetividade em relação com a linguagem, o que, enunciando um sujeito “em fuga”, faz-nos pensar, em termos de subjetividade, em *encenação*, enquanto formas alargadas de “eus”, em recontextualização e reconfiguração poéticas. Tais recontextualizações e reconfigurações, é imprescindível dizer, como veremos a seguir, passam, muitas vezes, pela(s) performance(s) do(s) feminino(s).

Feminino(s) que, em Florbela, aparecerão sob as máscaras convencionalizadas da textualidade e da imagética de *fin-de-Siècle* – das quais a sua obra é herdeira irônica – principalmente no que tange à figura da “*femme fatale*”; em Al Berto, através das figuras das travestis, que podem funcionar como uma das formas de se pensar a sua enunciação; e em Margarida Vale de Gato, muitas vezes, de forma dialógica e atravessada com/pelas (as) vozes das personagens femininas da literatura ocidental, como Ana Karenina, do romanceiro e da música popular portuguesa, como as três jovens da *Nau Catarineta* ou a *Teresinha*, respectivamente, ou de poetas mulheres, em sua maioria do mundo anglófono, como Sylvia Plath, Emily Dickinson e Christina Rossetti, ou de figuras míticas como Psyché⁵.

Por esta via, quando pensamos a encenação do “corpo em *corpus* feminino” ou, como ficará mais claro logo adiante, em *corpus travesti*, por mais que se parta de um corpo biologicamente reconhecido como feminino, como no caso das poetas Margarida e Florbela, apoiamo-nos no livro *Problemas de gênero*, de Judith Butler (2018), que defende o gênero como “performatividade”, próximo do pastiche e da paródia, cujo efeito é, quando não recalcado, apresentar uma

[...] fluidez das identidades que sugere uma reabertura à resignificação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. (BUTLER, 2018, p. 238)

Por isso, as figuras das *drags* e as figuras das travestis são exemplos cabais de tais problematizações, na medida em que a “[...] performance da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado.” (BUTLER, 2018, p. 237); assim como a performan-

ce da “[...] travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da consciência heterossexual.” (BUTLER, 2018, p. 237). Logo, ao performatizarem o gênero, tanto a *drag* quanto a travesti revelam, implicitamente, “[...] a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como a sua contingência.” (BUTLER, 2018, p. 237).

É pertinente comentar, pelo menos a título de curiosidade, que o travestimento faz parte do imaginário da literatura portuguesa. Ana Luísa Amaral (2017), por exemplo, defende que o modernismo de Orpheu, por meio da “sensibilidade feminina” de Mário de Sá-Carneiro ou do sujeito poético de Violante de Cysneiros, de Armando Côrtes-Rodrigues, flertou com essa temática. Além disso, não podemos esquecer que, por mais que trouxessem um sujeito feminino no enunciado, quem escrevia as “cantigas de amigo” eram homens travestidos pela e na linguagem, a qual lhes permitia performar um outro gênero, feminino, para além da sua condição biológica, o que, inclusive, serviu para o silenciamento simbólico das mulheres, como bem nos lembra criticamente Anna Klobucka:

Longe de se encontrar excluído do espaço textual da tradição literária portuguesa, o sujeito discursivo feminino manteve nela uma posição importante, desde a lírica medieval, através das narrativas romancescas de *Menina e Moça* e epistolográfica das *Cartas Portuguesas*, até à aventura efêmera, mas no contexto claramente significativa, de Violante de Cysneiros, colaboradora inventada da revista *Orpheu*. Importa notar que todos estes casos da dramatização do discurso feminino viriam a adquirir uma relevância histórica que ultrapassa os limites do significado que teriam tido no tempo e lugar da sua génese [...] Esta presença destacada das vozes disfarçadamente “femininas” em alguns espaços textuais crucialmente importantes para a autodeterminação identitária da cultura literária nacional possui um peso simbólico difícil de sobrestimar, mesmo – ou especialmente – se colocarmos em confronto com o estatuto efetivamente verificável do protagonismo cultural das mulheres na história portuguesa. (KLOBUCKA, 2009, p. 53)

A questão é especialmente interessante, pois, como nos explica uma das poetisas estudadas, Margarida Vale de Gato (2011), em entrevista à revista *VISA0.sapo.pt*, do dia 01 de maio de 2011:

A minha primeira poesia sempre foi muito lírico-amorosa. Depois, houve uma viragem, onde a poesia anterior se integrava, para uma investigação. Fazia parte de um lado académico: até que ponto é que podemos encontrar uma voz feminina, até que ponto isto faz sentido? Por exemplo, alguns dos meus poemas preferidos de mulheres e sobre mulheres foram escritos por homens – estamos a falar das cantigas de amigo. (CUNHA; GATO, 2011, s/p.)

Ou em entrevista já citada, a Tatiana Pequeno:

Não que a escrita tenha necessariamente sexo; tem, porém, inflexões de gênero, que não raro precisam de alternativas, e estas podem ser escritas também por homens (é o caso de Al Berto, em Portugal) [...]. (GATO *apud* PEQUENO, p. 153, 2020).

Logo, refletir sobre a produção literária portuguesa – desde a Idade Média até o século XXI – é refletir, também, de alguma forma, sobre o *travestimento* na Literatura, pondo em xeque a suposta feminilidade que se construiu literariamente por meio de clichês misóginos pelos escritores homens. Nessa perspectiva, o travestimento pode configurar um operador conceitual capaz de: a) (re)posicionar o entendimento de uma vertente de escrita que se propõe como uma herança dos “tipos iniciais” (KLOBUCKA, 2009) de feminilidade e de obliteração das mulheres, em Portugal; e b) implodir um modo de produção cantado e decantado pelo viril e bélico “barão-trovador-modernista-assinalado”. A travestilidade, enquanto modo de performatividade de gênero na escrita, pode, por isso, apresentar-se como uma “linha de fuga” (DELEUZE, 2011) capaz de fazer a Literatura Portuguesa “gaguejar” (DELEUZE, 2011) na esfera da tradição e na sua marca obliterante da mulher. Neste sentido, para pensarmos o travestimento como um operador de leitura na literatura portuguesa, proponho o sintagma nominal “escrita-travesti”, que, por sua vez, foi inspirado não só na obra de Butler, como também em: a) uma modalidade de crítica da representação do feminino da Literatura Portuguesa – passível de estudo “genealógico” (FOUCAULT, 2008), apresentado, brevemente, acima, por meio das leituras de Ana Luísa Amaral e de Anna Klobucka –; b) no conceito de “travestimento” do escritor Severo Sarduy (s/d). Para o autor cubano, ao analisar a obra *El Lugar*, de José Donoso, o “travestimento” seria a melhor metáfora da literatura. Assim, devido ao reconhecimento do espaço da linguagem como sem limites, de conversões, transformações e disfarces, percebe-se que “os planos de intersexualidade são análogos aos planos da intertextualidade que constituem o objeto literário” (SARDUY, s/d, p. 50); tanto em um como em outro há um jogo parodístico.

Em Florbela Espanca, Al Berto e Margarida Vale de Gato há escritos que orbitam ao redor das subjetividades “performatizadas” por cada poeta, como vimos acima. Estas, ao se apresentarem nos textos, devido ao caráter organizacional da “função simbólica” da palavra, são encenadas, mesmo de forma deliberada. Logo, podem ser pensadas como travestis, pois o que lhes dá forma é uma linguagem de poder performativo que cada poeta utilizará de acordo com as suas especificidades. O poder performatizador está no ato, na escrita, na palavra. É ela que mascara, por isso, “escrita-travesti”⁶.

Antes de partirmos para a leitura do poema “Volúpia”, de Florbela Espanca, é importante ter em mente as seguintes afirmações: a) “[...] uma Florbela (ou linhagem florbeliana) *queer* não deve ser construída independente da construção contínua de uma Florbela (ou linhagem florbeliana) feminista” (KLOBUCKA, 2009, p. 90); e b) as suas referências particulares

de autoconhecimento como poeta – António Nobre, Júlio Dantas, Fialho de Almeida, Antero de Quental, Victor Hugo, etc. – serão compostas, basicamente, por referências masculinas; e, por isso, “a produção do eu como signo artístico tem que ser precedida, portanto, por um confronto com os signos do eu/ela já existentes”. (KLOBUCKA, 2009, p. 113).

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frémito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
--- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

(ESPANCA, 2000, p. 328)

Isto posto, interessa-nos, neste poema, principalmente, o segundo quarteto e o último terceto. Em tais estrofes, apresenta-se um sujeito poético que performatiza o feminino por meio dos significantes que rondam o universo da *Femme Fatale*: ele se descreve como uma “mulher” que traz no corpo “um vinho forte” e “beijos” de “volúpia” e de “maldade”. Além disso, especificamente nos últimos tercetos, esse sujeito feminino vai ganhando contornos, embora não de forma explícita, mas por meio dos movimentos de dança que mimetizam os círculos do “Inferno” de “Dante”, de uma “Salomé” – personagem bíblica e muito utilizada pelos poetas do *fin de siècle* ou influenciados por esse *zeitgeist*. Sobre isso, Mireille Dottin-Orsini (1996) afirma – em um estudo sobre a representação textual e imagética da mulher narcisicamente elaborada pelos artistas homens do decadentismo – que há toda uma tradição mistificadora e misógina que apresenta as mulheres como seres fatais – Salomé, Dalila e Helena –, cujos atributos femininos se encontram hipertrofiados. Conforme Mireille:

A imagem da mulher fatal, complacente e gratificante no plano da arte, cristaliza, de maneira especular a ambivalência da atitude masculina diante do feminino (e até aqui nada de novo): fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo (poderíamos dizer histérico?), desejo de aconchego e terror incontrolável [...]. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 22)

Por esta via, o poema “Volúpia”, apresenta um deslocamento interessante em relação ao sistema da representação do feminino do qual Florbela é herdeira. Embora ela reconheça que, para buscar a sua imagem e não ser mais a imagem de “alguém que a sonhou” (ESPANCA, 2000, p. 213), ela precise jogar com os significantes do “espelho masculino”, ela aceita o risco e o implode; ou seja, ela performatiza o feminino legado pela tradição misógina, como uma travesti, exacerbando ao máximo o ideal de *femme fatale*, quase beirando o ridículo – uma vez que ela hipertrofia as imagens do universo decadentista sobre o feminino –, mas, ao mesmo tempo, afirmando uma potência pessoal. Pode-se tirar daí a sua faceta *queer*, pois, ao jogar com os significantes mistificadores e misóginos que rodeiam a representação da mulher, ela dá voz a um ser que só era observável como um objeto fetichizante e de culto. Podemos interpretar que, ao promover esse deslocamento de objeto para sujeito, Florbela lê a tradição e a ironiza. Contudo, ela não é somente uma poeta que olha para o passado, mas, como a deidade Janus, mantém também os olhos firmes no presente e dirige – de forma sub-reptícia – uma mensagem crítica aos seus contemporâneos, Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro, que veem as mulheres como “sem razão” – a ceifeira de “Ela canta, pobre ceifeira” (PESSOA, 2005, p. 144) – ou como aquelas “que não pensam na vida” e vivem nos “cafés” a passar “pó de arroz”, do poema “Feminina”, de Sá-Carneiro (2010, p. 137). Endossando a nossa leitura, Renata Soares Junqueira (2003), ao estudar a estética da teatralidade em Florbela, auxilia-nos:

É verdade que Florbela não participou do movimento modernista e que nem chegou perto das inovações formais com que Fernando Pessoa e os seus companheiros de geração transformaram efetivamente a linguagem poética. Mas também é verdade que ela os acompanhou, a par e passo, no gosto das grandes mascaradas e na adoção de uma postura esteticista que tende a louvar tudo o que seja factício.

Bem analisada, toda a escrita de Florbela revela-se-nos preñe, enfim, de uma teatralidade que se realiza na pintura de seres e objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, visível de uma hábil sofisticação da linguagem. (JUNQUEIRA, 2003, p. 18)

Para passar a Al Berto, reportamo-nos, antes, ao artigo do jornal português *Público*, de 04 de Junho de 2018, intitulado, “Há um Al Berto anterior à mitologia da solidão”, assinado por Pedro J. F. Moraes, numa entrevista com Joëlle de La Casinière, amiga de Al Berto em Bruxelas, que assegura: “Al Berto nunca teve medo de afirmar socialmente uma identidade vivida enquanto performance, experimentando práticas sexuais consideradas minoritárias.” (MORAES, 2018) e, por isso,

A transgressão do poeta português em relação à moral sexual dominante e às distinções construídas socialmente entre o feminino e o masculino são claramente visionárias nesta época, muito antes dos textos fundamentais da desconstrução

das identidades de gênero teorizadas por autores como Judith Butler em *Problemas de gênero*. Recusando uma qualquer essência justificada pela “natureza”, punha em evidência o carácter performático dos comportamentos, adquiridos através da repetição e regulados pela violência social que garante a manutenção da diferença binária. (MORAES, 2018, s/p).

Sobre essas afirmações, em “À Procura do Vento num Jardim d’Agosto”, lemos:

ontem à noite vesti-me de mulher pela primeira vez. comi coisas delicadas. doçarias que melhor convinham à minha nova identidade. assemelhava-me a uma asa de pássaro quebrando de solidão. vivia em Barcelona nessa altura. prendi os cabelos com fitas vermelhas. caçava marinheiros. fumava gansas com gestos incertos. tentava ser feliz. os dedos afogados na sensualidade da esfuziante lingerie. experimentei minha voz arranhada de velha marlène. cambaleei. as avenidas encheram de piores agudos. piores que só eu por trás da cara pintada conseguia ouvir. depois arranquei a peruca loura torci os saltos dos sapatos. rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina ao som dum bolero. joguei-o às sujas águas do porto. amanhecia. (AL BERTO, 2017, p. 40)

No fragmento acima, o sujeito fala da sua primeira experiência ao se vestir de mulher e do trabalho de encenação de identidade que isso demanda. Talvez seja até mesmo possível tomar tal fragmento como uma espécie de “arte poética”. Primeiro, porque ele se veste à noite, momento principal em que a escrita al-bertiana emerge. Segundo, porque apresenta a encenação de uma outra identidade. E terceiro, porque promove um trabalho de intertextualidade com outros sistemas semióticos, bem ao gosto do poeta. O “rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina” faz referência ao cinema, mais especificamente ao filme *E o Vento Levou*, no qual a personagem de Vivien Leigh, Scarlett O’Hara, trama um vestido novo a partir do tecido de uma cortina, para negar a identidade de sulista decadente e, assim, arranjar um bom partido. Por fim, esse trabalho performativo, assim como a escrita, visa uma outra possibilidade de existência. Al Berto, inspirado por Florbela, ao nosso ver, joga com a identidade colocando em cena o seu funcionamento como construção. O que o diferencia de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro ou da tradição das cantigas, em relação à representação do feminino, é o ato grau de consciência da sua encenação. Al Berto não constrói um código que forja um entendimento sobre o feminino, ele o satiriza e expõe uma linhagem de poetas homens que representaram a mulher e obliteraram a sua voz.

Na esteira de Florbela e Al Berto, Margarida Vale de Gato, pelo menos no seu livro *Mulher ao mar*, apresenta-nos o percurso de um sujeito feminino entre o passado e o presente, entre temas canônicos tanto da Literatura Portuguesa quanto da Literatura Ocidental. Sujeito feminino, conforme o poema “Mulher ao mar”, designado como sem formato, “líquido”

e “esparso”, e em processo de “dissolução” – bem ao gosto da tradição das vanguardas de destruição da “figura do autor”; ao mesmo tempo, em outro poema, como um sujeito pulsional que, quando lhe ataca “o cio”, “eu toda ardo” (GATO, 2013, p. 10).

Tal apresentação é importante porque tanto a “pulsionalidade” quanto a “liquidez” e a “dissolução” apontam para uma descentralização do sexo e para uma predominância do que a própria autora chamou de “inflexões de gênero”, conforme apresentamos acima. Não há dúvida que o seu sujeito poético é feminino, mas ele também tem a lucidez de que é necessário passar por uma construção discursiva, ou, para endossar o que aqui estamos procurando formular, por uma *escrita travesti*. Ao performatizar o gênero feminino, a poeta tanto criará um simulacro ou um tecido de palavras para cobrir a “extrema luz” da própria imagem. Tais simulacros funcionam como corpos, muitas vezes, com os *corpus* das personagens e personalidades femininas da Literatura Portuguesa/Ocidental. Tal característica é perceptível nos poemas “Glosa da Nau Catarineta” e “Teresinha”, por exemplo; poemas em que, de acordo com Tatiana Pequeno (2020), a figura do feminino se torna alavanca necessária para se questionar e se reestruturar a história literária e a história cultural oficial.

Teresinha

Aquele que amei tive de deixar no sítio
mesmo onde nunca soube perdoar:
aí persiste observando o rancor
que lhe impede a respiração da pele
até ao dia em que se desfará —
pedaços de lepra contra a consciência.
Pratico com ele a indiferença, exigente
solução de diluir o que não irá mudar.

Aquele que instintivamente toquei
não deu mais satisfações;
imagino-o absorto numa oficina
com um escopro ou um compasso
descrevendo a solidão, satisfeito consigo
ou no convívio de terceiras pessoas.
Por ele, sem que tenha esquecido,
disciplinei o corpo a emudecer.

Aquele a quem um instante quis chegar
não fica, antecipa partidas, vai
e volta, vai mais vezes do que volta;
retira as esperanças, logo não desilude:
quando vem traz o coração aberto
e os braços um tanto ocupados.
Admito com ele ter suspenso
a franqueza em virtude do acanhado.

Aquele a quem não pedi nada
e que não invoco às manhãs,
aparece todavia pelas tardes com notícias
e tempo, que estende em desafogo aparente,
às vezes na cama demora quanto quer
e deixa os lábios no meu ombro.
Trato com ele a justiça que suscita
o que reconhecemos e não nos interroga.

(GATO, 2010, p. 32-33)

O poema “Teresinha”, integralmente exposto acima, pode parecer simples para um leitor brasileiro fã de Chico Buarque, contudo, dentro de uma tradição portuguesa, podemos considerá-lo como um “poema palimpsesto” que joga tanto com a história de Portugal – a vida da Beata Teresa de Portugal, que em 1705 foi canonizada pelo papa Clemente XI – quanto com o cancionero da música popular portuguesa, que recupera essa história na forma de canção – e que foi apropriada e interpretada por Chico Buarque. Para além disso, há uma terceira camada dada por Margarida Vale de Gato que constrói uma personagem poética “Teresinha” que, embora ligada pelo nome com as outras “duas” “Teresinhas”, a Beata e a Terezinha de Jesus, não mais espera ser “acudida” por “três cavalheiros”, mas vive em pé de igualdade as suas relações afetivas com eles. Neste sentido, Teresinha nos fala de três homens que não são mais o pai, o irmão e o marido, mas três homens com os quais é ligada somente pela afetividade e pela “aprendizagem” que, muda e indiferentemente, os três parceiros lhe oferecem.

Afetividade e aprendizagem, diga-se de passagem, contemporâneas demais para as suas predecessoras; pois a Teresinha, no poema, fala com o/ do desejo e dos seus subterfúgios, na “fronteira entre a fuga e a oferta” – para citarmos um verso do poema “Do consumo do desejo”, de Margarida. O que importa é o efeito do outro em si, uma vez que os homens com os quais ela se relaciona são referenciados pela repetição do pronome demonstrativo “aquele”, logo, sem nome de independência que subjugaria o sujeito poético (“filha de”, “irmã de”, “mulher de”), cuja predicação é dada a partir da sua relação com a “protagonista”. O poema belissimamente abre para o “e se”, tão caro para a Literatura. E “se” “Teresinha” fosse uma mulher nos dias atuais? Tal procedimento, inclusive, é localizável na poesia de Ana Luísa Amaral, sobretudo no poema “Inês e Pedro: 40 anos depois”; “e se” Inês não fosse morta?

O poema de Margarida é, neste sentido, exemplar para o que estamos apresentando aqui sobre uma escrita-travesti: ela recupera uma figura popular de Portugal e constrói para ela um “novo destino” e problematiza, pela escrita, à maneira de Florbela e Al Berto, outros modos de representação do feminino no *corpus* da Literatura Portuguesa e nos ensina que o travestismo “não é apenas uma questão de transformação num outro, como também a (des)figuração do eu” (Clavel, 2013, s/p.). “Eu” que se desfigura para se pensar como singularidade, não como mera repetição de clichês femininos propostos por uma tradição de masculinidade heteronormativa e falocêntrica.

REFERÊNCIAS

- AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- AMARAL, Ana Luísa. *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007.
- _____. *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2017.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc*. In: MOURA, Rodrigo (org). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2010.
- BOCHICCHIO, Maria – recensão crítica a *Mulher ao mar*, de Margarida Vale de Gato. In: *Colóquio Letras*, 176, p. 232-234, Lisboa, jan/abril, 2011.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CLAVEL, Ana. *Yo es otr@*. Cidade do México: Cal y arena ediciones, 2013
- CUNHA, Sílvia Souto; GATO, Margarida Vale de. *Margarida Vale de Gato – atos de domesticação* (entrevista). *VISAO.sapo.pt.*, 2011, Cultura, s/p.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ESPANCA, Florbela. *Poesia completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- FREITAS, Manuel de. *Me, Myself and I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GATO, Margarida Vale de. *Mulher ao mar*. Lisboa: Mariposa Azul, 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *Pensamento feminista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p.11-30, 2008.
- KLOBUCKA, Anna M. *O formato de mulher*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 2*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azual, 2000.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O trabalho das imagens*. Lisboa: Aríon, 2000.
- PEQUENO, Tatiana. *Margarida Vale de Gato: apresentação de 'Mulher ao mar' e entrevista*. *Abril/Nepa/UFF*, v.12, n. 24, p145-158, Niterói, 2020.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper Collins publishers, 2004.
- ROCHA, Clara. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Verso e Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- SASAKI, Leonardo. *Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2012.
- VELLOSO, Leonel. “*corpos de alberto e al berto*”: a escrita de uma “existência de papel”, Tese de Doutorado (Letras Vernáculas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Recebido para avaliação em 01/12/2020
Aprovado para publicação em 22/01/2021

NOTAS

1 Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestre e especialista em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integrou a equipe brasileira *Novas Cartas Portuguesas*: 40 anos depois, sob a coordenação do professor doutor Jorge Fernandes da Silveira. Atuou, de 2012 a 2014, como professor substituto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor prestador de serviço dos cursos de pós-graduação (Lato Sensu) em Letras da Universidade Estácio de Sá e professor colaborador do curso de pós-graduação (lato Sensu) em Literatura Infanto-Juvenil da Universidade Federal Fluminense. Integra o grupo de pesquisa *Corpo, Raça, Gêneros e Sexualidades nas Literaturas de Língua Portuguesa* (UFF), sob a coordenação da professora Tatiana Pequeno. <https://orcid.org/0000-0002-8245-6364>

2 “*corpos de alberto e al berto*”: a escrita de uma “existência de papel”, 2019.

3 Reconhecemos as implicações epistemológicas, muitas vezes contrárias, que essas duas correntes apresentam; contudo, aqui, o nosso objetivo é produzir fricções entre essas duas linhas para um melhor entendimento dos textos em questão.

4 Tal manuscrito se encontra no espólio do poeta, localizado na BNP, e foi transcrito, generosamente, pelo pesquisador Leonardo Sasaki (2012), em sua dissertação de mestrado.

5 Vale sublinhar que tal procedimento utilizado por Margarida, que remonta aos poemas “monólogos-dramáticos” do poeta oitocentista Robert Browning – e se encontra igualmente em Al Berto – comparece como uma constante na poesia contemporânea portuguesa feita por mulheres – que, muitas vezes, têm uma relação de pesquisa e tradução com a produção

literária de língua inglesa , como, por exemplo, quando Ana Luísa Amaral (2007) dá voz às musas renascentistas – Laura, Beatriz e Natércia – de *A Gênese do amor*; ou quando Adília Lopes (2000) se apropria da personagem Esther Greenwood, do romance *Bell Jar*, de Sylvia Plath, ou da mítica e controversa feira de Beja, Mariana de Alcoforado – *Les Lettres Portugaises*. De alguma maneira, a nosso ver, Margarida, amigavelmente, “dirige-se as suas contemporâneas” – parafraseando o título do poema de Jorge de Sena.

6 É importante dizer que fazemos coro contrário a um tipo de crítica, muito bem delineada por Anna Klobucka (2009), que “[...]questiona a legitimidade da categorização da produção literária que tome em conta a identidade sexual comportada pelo sujeito desta produção. [...]”(KLOBUCKA, 2009, p. 32), uma vez que reconhecemos a afirmação de uma “tradição multissecular de a autoria literária ser largamente sinónima de autoria masculina [...] dado inelidível no contexto cultural português” (KLOBUCKA, 2009, p. 49). Logo, o motivo de não privilegiarmos esse tipo de abordagem foi, aqui, puramente epistemológico e não condescendido como uma política de invisibilização.